
WARHOL
Le grand monde d'Andy Warhol



Le grand monde d'Andy Warhol

Couverture : Andy Warhol, *Ethel Scull trente-six fois*, 1963,
acrylique, peinture métallisée et encre sérigraphique sur toile,
New York, prêt du Metropolitan Museum of Art,
propriété conjointe du Whitney Museum of American
Art et du Metropolitan Museum of Art,
don d'Ethel Redner Scull, 2001

© Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2009 –
49, rue Etienne Marcel – 75039 Paris cedex 01
© 2009 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts –
© ADAGP, Paris

ISBN : 978-2-7118-5555-1
EC 10 5555

WARHOL

Le grand monde d'Andy Warhol

Directeur scientifique : Alain Cueff

Galeries nationales 16 mars – 13 juillet 2009

rmn

Cette exposition est organisée par
la Réunion des musées nationaux.
Elle bénéficie d'un prêt exceptionnel
du Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

Cette exposition est réalisée avec le soutien
de LVMH / Moët Hennessy . Louis Vuitton

LVMH
MOËT HENNESSY . LOUIS VUITTON

Coordination générale et organisation
Réunion des musées nationaux

Emmanuelle Héran
Conservateur du Patrimoine
Adjointe de l'Administrateur général
en charge de la politique scientifique

Direction du développement culturel
Jean-Marie Sani
Directeur du développement culturel
Magali Sicsic
Administratrice des Galeries nationales
du Grand Palais
Marion Mangon
Chef du département des expositions
Anne Fréling
Chef de projet
Sarah Paronetto
Coordinatrice du mouvement des œuvres
Chantal Stevens
Secrétaire-assistante

Direction de la Communication,
des relations publiques et du mécénat
Pascale Sillard
Directrice de la Communication
Cécile Vignot
Chef du service promotion
et partenariats média
Florence Le Moing
Chef du service de presse
Guillaume Robic
Responsable du département mécénat et
relations publiques

Scénographie
Didier Blin
Architecte DPLG

Signalétique et graphisme d'exposition
Laboratoire Intégral Ruedi Baur

Comité d'honneur

Marie-Christine Labourdette
Directrice des musées de France

Jean-Ludovic Silicani
Président du conseil d'administration de
la Réunion des musées nationaux

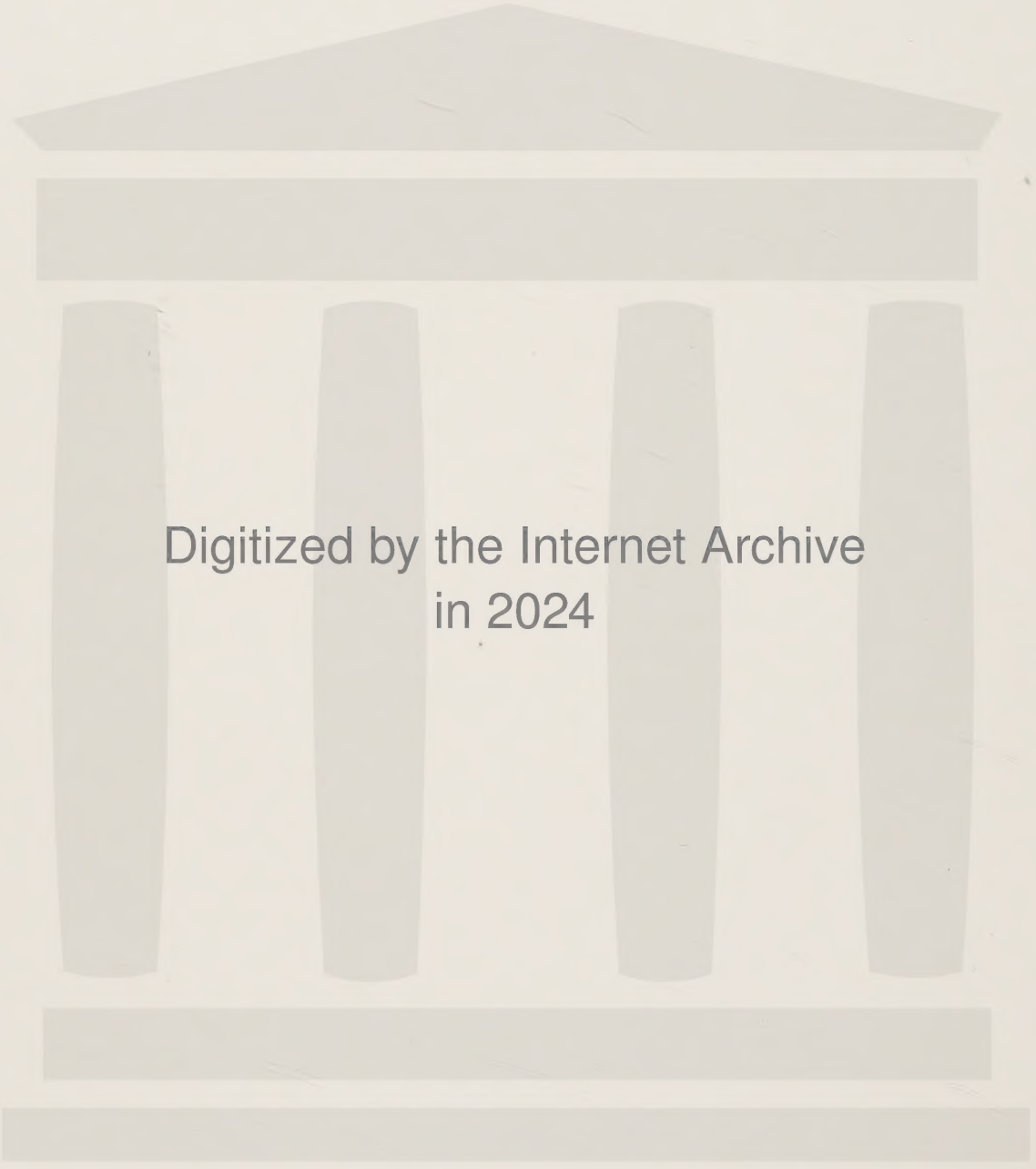
Thomas Grenon
Administrateur général de
la Réunion des musées nationaux

Commissariat

Alain Cueff
Historien de l'art

en collaboration avec

Émilia Philippot
Conservateur du Patrimoine
Chargée de mission à la Réunion des musées nationaux



Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/warhollegrandmon0000warh

Que toutes les personnalités qui ont permis, par leur généreux concours, la réalisation de ce projet, trouvent ici l'expression de notre plus profonde gratitude, et tout particulièrement :

Allemagne
La galerie Ascan Crone, Berlin
La galerie Rafael Jablonka, Cologne
Madame Stephanie Mayer, Düsseldorf
Le NRW-Bank-Gruppe, Düsseldorf
La galerie Bernd Klüser, Munich
Madame Verena Klüser, Munich
Monsieur Josef Froehlich, Stuttgart

Angleterre
La galerie Mayor, Londres

Belgique
La galerie Paolo Vedovi, Bruxelles

Etats-Unis
Madame Gael Neeson et
Monsieur Stefan T. Edlis, Chicago
La fondation Stephanie et
Peter Brant, Greenwich
Monsieur Irving Blum, Los Angeles
Monsieur David Hockney, Los Angeles
Madame Barbara Bertozzi Castelli, New York
Madame Alba et Monsieur
Francesco Clemente, New York
Monsieur Jeffrey Deitch, New York
Madame Mia et Monsieur Patrick
Demarchelier, New York
Madame Diane von Fürstenberg, New York
Madame Jane Holzer, New York
Monsieur José Mugrabi, New York
Monsieur Aby J. Rosen, New York
La galerie Paul Kasmin, New York
La galerie PaceWildenstein, New York
La galerie Tony Shafrazi, New York
La galerie Ileana Sonnabend, New York
La collection Paul Warhola Family, Pittsburgh

France
La fondation Pierre Bergé –
Yves Saint Laurent, Paris
La galerie Enrico Navarra, Paris
La galerie Thaddaeus Ropac, Paris /
Salzbourg

Israël
Monsieur Erez Daleyot, Tel-Aviv

Italie
Madame Anna Amelio, Naples
Madame Giuliana Amelio, Naples
Monsieur Ernesto Esposito, Naples

Suisse
Monsieur Aimery Langlois-Meurine, Genève
Monsieur Bernd Bühner, Nyon
La galerie Thomas Ammann, Zürich
La galerie Bruno Bischofberger AG, Zürich
La galerie Andrea Caratsch, Zürich

Ainsi que toutes celles qui ont choisi
de conserver l'anonymat.

Cette exposition n'aurait pu voir le jour
sans le très généreux concours
et la précieuse collaboration de
la Andy Warhol Foundation à New York.
Que ses responsables et ses collaborateurs
en soient vivement remerciés, plus
particulièrement : Monsieur Joël Wachs,
Président de la Andy Warhol Foundation
for the Visual Arts, Inc., New York

Nos sincères remerciements s'adressent
également aux responsables des collections
publiques suivantes :

Allemagne
Museum Frieder Burda, Baden Baden
Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld

Danemark
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek

Etats-Unis
The Kimbell Art Museum, Fort Worth
The Metropolitan Museum of Art, New York
The Museum of Modern Art, New York
The Whitney Museum of American Art,
New York
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh

France
Centre Pompidou – musée national d'art
moderne, Paris
Musée d'Art moderne de Saint-Étienne
Métropole, Saint-Étienne

Principauté de Monaco
Nouveau Musée National de Monaco, Monaco

Suède
Moderna Museet, Stockholm

Suisse
Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Bâle

Alain Cueff et Émilia Philippot remercient tous ceux qui ont contribué à cette exposition qui n'aurait pu voir le jour sans le concours exceptionnel du Andy Warhol Museum de Pittsburgh. Que son directeur, Thomas Sokolowski, qui a soutenu le projet dès notre première rencontre en 2006, et son équipe, Greg Burchard, Geralyn Huxley, Heather Kowalski, Jesse Kowalski, Greg Pierce, Allison Smith et Matt Wrbican, trouvent ici l'expression de notre reconnaissance pour leur précieuse collaboration.

The Andy Warhol Foundation for The Visual Arts, son président Joël Wachs et ses collaborateurs Claudia Defendi, Michael Herman, Tim Hunt sans oublier Sally King-Nero et Neil Printz, auteurs de l'indispensable catalogue raisonné, ont apporté une aide déterminante tout au long de la préparation de cette exposition. Qu'ils trouvent ici l'expression de notre gratitude.

Nos vifs remerciements et l'expression de notre profonde reconnaissance vont également aux prêteurs qui ont permis, par leur généreux concours, la réalisation de cette exposition et en tout premier lieu José Mugrabi, qui a d'emblée manifesté un vif enthousiasme pour ce projet. Nous remercions également Alberto et David Mugrabi ainsi que Esty Neuman.

L'exposition a par ailleurs bénéficié de la générosité et de l'expertise de Pierre Bergé, Bruno Bischofberger, Irving Blum, Stephanie et Peter Brant, Jeffrey Deitch, Stefan T. Edlis et Gael Neeson, Josef Froehlich, Arne Glimcher, Jane Holzer, David Hockney, Rafael Jablonka, Paul Kasmin, Bernd Klüser, Hans Mayer, James Mayor et, last but not least, Tony Shafrazi qui a beaucoup contribué à la reconsidération des portraits de Warhol. Sans oublier, Anna et Giuliana Amelio, Doris Ammann, Barbara Bertozzi Castelli, Andrea Caratsch, Francesco Clemente, Erez Daleyot, Patrick Demarchelier, Ernesto Esposito, Diane von Fürstenberg, Antonio Homem, Aimery Langlois-Meurine, Jörg Lederle, Enrico Navarra, Thaddaeus Ropac, Aby J. Rosen, Sonia Rykiel, Paolo Vedovi, James Warhola et la Paul Warhola Family collection.

Qu'ils en soient ici vivement remerciés, ainsi que tout celles et ceux qui ont choisi de conserver l'anonymat.

Nos remerciements s'adressent également aux responsables des collections publiques suivantes :
Bert Antonius Kaufmann, Frank Schmidt (Baden Baden, Museum Frieder Burda)
Bernard Mendes-Bürgi, Christian Müller, Margareta Leuthart (Bâle, Kunstmuseum)
Malcolm Warner, Linda H. Roth, Patty Decoster (Fort Worth, Kimbell Art Museum)
Poul Erik Tøjner, Kirsten Degel (Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art)
Martin Hentschel (Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum)
Jean-Michel Bouhours, Nathalie Rosticher-Giordano (Monaco, Nouveau Musée National de Monaco)
Philippe de Montebello, Gary Tinterow, Cynthia Iavarone (New York, The Metropolitan Museum of Art)
Adam D. Weinberg, Alice Pratt Brown (New York, The Whitney Museum of American Art)
Glenn D. Lowry, John Elderfield, Cora Rosevear, Jennifer L. Schauer (New York, The Museum of Modern Art)
Alain Seban, Alfred Pacquement, Olga Makhroff (Paris, Centre Pompidou, musée national d'Art moderne, Centre de Création Industrielle)
Lorand Hegyi (Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne de Saint Etienne Métropole)
Lars Nittve, Margareta Helleberg (Stockholm, Moderna Museet)

Que tous ceux qui nous ont aidés dans nos démarches soient assurés de notre gratitude :

Amelia Abdullahsani, Anita Balogh, Jean M. Bickley, Allison Brant, Alexandre Brotmann, Rupert Burgess, William Burke, Bénédicte Burrus, Rose-Marie Cavazzini, Chantal Crousel, James Cuno, Bice Curiger, Anthony d'Offay, Edouardo Dorrego, Matthew Gale, Jutta Heitzer, Stellan Holm, Georg Horner, Branden Joseph, Astrid Kapp, Leonard Kessler, Sabine Knust, Béatrice Koller, Ricardo Kugelmas, Silvia Lüdi-Sokalski, Dr. Antonello Manuli, Kate McGrath, Richard Meyer, Tobias Mueller, Birgit Müller, Hiroko Onoda, Sonia Pires, Joachim Pissarro, Lisa Portman, François Renet, Gabriel Safdie, Glores Sandr Tonia Schultz, Philippe Ségalot, Pascal Sérignat, la Baronne de Waldner, Christophe Van de Weghe, Barrett White, Queenie Wong, Mario Zonta et Armin Zweite.

Nous remercions également le Dr. Michael Reitemeyer, Directeur de cabinet du Secrétariat d'État à la Culture ainsi que le Dr. Jürgen Rüttgers, Premier Ministre du Land de la Rhénanie-du-Nord-Westphalie.

Notre reconnaissance s'adresse également à tous ceux qui ont enrichi le propos de cette exposition par la générosité de leurs conseils et témoignages, plus particulièrement aux anciens collaborateurs d'Andy Warhol : Bob Colacell Ronnie Cutrone, Vincent Fremont, Billy Name Glenn O'Brien et John Richardson, ainsi qu'à Callie Angell (auteur du catalogue raisonné des films d'Andy Warhol), Lynne Cooke (conservateur à la Dia Art Foundation et au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), Mark Francis (ancien conservateur au Andy Warhol Museum et directeur à la galerie Gagosian, Londres), Debbie Harry et Kimiko Powers.

Pour l'aide qu'ils nous ont apportée dans nos recherches, nos sincères remerciements vont à Laurence Bardury (service des archives du musée d'art moderne de la Ville de Paris), Christophe Bichon (Light Cone), Pia Byron (Interview Magazine), Anita Duquette (Whitney Museum), Bernadette Gazzola-Dirrix (service des archives de l'INA), Judith Irrgang (Burda Museum),

Kristen N. Leipert (service des archives
du Whitney Museum),
Anna Rumsby et Max Weishaupt.

Un grand merci à Serge Toubiana,
directeur de la Cinémathèque française,
Jean-François Roger et Nicole Brenez qui,
en programmant des films de Warhol
à la cinémathèque, ont permis de compléter
le propos de cette exposition.

Notre plus vive reconnaissance à tous ceux
qui ont collaboré à la réalisation
de cette exposition et de son catalogue,
à Didier Blin, pour la scénographie,
à Ruedi Baur et à l'équipe du
Laboratoire IRB, Denis Coueignoux,
David Thoumazeau et Hiroyuki Tsukamoto
pour la signalétique de l'exposition et
le graphisme du catalogue.

Nous adressons également nos plus vifs
remerciements aux auteurs du catalogue :
Vincent Fremont, Pierre Guglielmina,
Philippe-Alain Michaud, Olivier Michelon,
Didier Ottinger, Elisabeth Scott,
Matthew Strauss et Moly Tighe.

Un grand merci enfin à toutes les équipes
de la Réunion des musées nationaux qui
se sont investies avec énergie et compétence
dans la réalisation de ce projet et,
plus particulièrement :

Au département des expositions :
À Aurore Basly, Anne Fréling,
Marcella Guttierez, Sarah Paronetto,
Ariane Rabenou, Isabelle Reusa,
Chantal Stevens et tout spécialement
à Marion Mangon pour son engagement
sans faille dans ce projet.

Au département des éditions :
À Sylvie Bellu, Anne Chapoutot,
Nicolas Chirat qui a assuré le suivi éditorial
de cet ouvrage, Consuelo Crulci,
Marie-Dominique de Teneuille,
Nadia Gambino, Josette Grandazzi,
Isabelle Loric, Catherine Marquet,
Patrizia Tardito, Pierre Vallaud.

Au département de la communication :
À Florence Le Moing, Alix de la Marandais,
Guillaume Maréchal, Laure Missilier,
Françoise Pams, Guillaume Robic,
Annick Roger, Pascale Sillard, Cécile Vignot,
Elodie Vincent et Stéphanie Hussonnois.

Aux Galeries nationales du Grand Palais
À Valérie Bex, Cendrine Borzycki,
Élisabeth Gracy, Hervé Hélies,
Sébastien Jamesse, Anne-Marie Kéfi,
Jean-Jacques Le Blastier, Jean Naudin,
Caroline Prual, Magali Sicsic ainsi que toutes
les équipes techniques.

Merci à Pauline Bourgois,
Pomme Cramer et Laurence Roussel.

Alain Cueff tient enfin à remercier
chaleureusement Cécile Debray,
qui a accueilli ce projet à la Réunion
des musées nationaux, et Didier Ottinger
qui l'a soutenu dès le début.

Marylin Monroe, Mao Tse-Tung, Debbie Harry, Elvis Presley, Man Ray, Yves Saint Laurent, Lénine, Mick Jagger... Le grand peintre de la vie moderne rêvé par Baudelaire pourrait bien être, au XX^{e} siècle, Andy Warhol. Ce peintre captant, derrière la modernité, la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement.

Car là est le plus saisissant : dans ces sérigraphies, dans ces clichés façonnés, éclatés et répétitifs, l'apparence se perd et l'évidence se noie. Demeure une question lancée à chacun : où est le réel ? Où est l'être derrière l'image dont la démultiplication montre finalement la vacuité ?
Le miroir flatteur tendu au monde par Andy Warhol est une comédie humaine trompeuse et ironique. Travaillant sur commande, il bouleverse pourtant les codes anciens du portrait. Il joue de la répétition et du travestissement, brouille l'identité de ses modèles, détourne les mythes et interroge notre propre regard sur le monde.

Pour la première fois, ce miroir trompeur et déstabilisant nous est offert en une exposition exceptionnelle réunissant une sélection de 130 portraits sérigraphiés réalisés par l'artiste entre 1962 et 1986. Restituant la démarche de Warhol dans son ambition systématique et dans sa singularité, elle donne toute la mesure de cette quête étonnante d'un monde autre derrière le monde apparent.

Je tenais à remercier chaleureusement tous ceux qui ont permis la réalisation de cette rencontre exceptionnelle avec « le grand monde d'Andy Warhol ». Ce monde qui, à l'évidence, a tous les traits d'un bien intrigant visage.

Christine Albanel
Ministre de la Culture et de la Communication

« Le grand monde d'Andy Warhol » est la 33e exposition nationale soutenue par LVMH / Moët Hennessy . Louis Vuitton. Nous sommes heureux de contribuer en ce printemps 2009, avec la Réunion des musées nationaux et aux côtés d'Alain Cueff, commissaire de l'exposition, à une nouvelle approche de l'œuvre d'Andy Warhol, autour de centaines de portraits rassemblés à Paris, aux Galeries nationales.

Plus de vingt ans après sa disparition, Warhol n'a jamais été aussi présent. Il est l'un des artistes mythiques du XXe siècle. Comme aucun autre n'avait osé le faire avant lui, il a scruté, en le recréant, un univers globalisé, peuplé d'images symboliques et de signes de beauté et de passion. Par la peinture, la vidéo, la photographie, le cinéma, Warhol a fait basculer ses contemporains dans un esprit de liberté, celui du Pop Art, repoussant d'un coup les frontières de l'esthétique et de ses codes. En considérant les maisons de notre groupe, j'oserais dire qu'Andy Warhol a ouvert une voie nouvelle à nos créateurs qui, à leur tour, nous font percevoir notre quotidien autrement, par leur vision engagée et par leur sens de l'image et de la beauté, à travers l'allure d'une robe, la parure d'un bijou, l'éclat d'un accessoire ou encore la trace d'un parfum. Nos créations, parce qu'elles expriment l'harmonie ou la provocation, de Paris à New York, de Pékin à Moscou, perpétuent la tradition tout en créant les nouveaux symboles de notre culture, de notre art de vivre et de notre époque.

Au travers du regard de Warhol, c'est donc tout un monde qui revit. De Marilyn Monroe à Jean-Michel Basquiat, de Mick Jagger à Jackie Kennedy, de Mao Tse-Tung à Willy Brandt, Liz Taylor, Elvis Presley, Man Ray, Andy Warhol recrée, avec une vitalité rafraîchissante, les images de ceux qui font l'actualité et écrivent l'histoire, la petite comme la plus grande. Il contribue à leur légende pour bâtir sa propre identité artistique. Nous en revenons à nos maisons, de Dior à Louis Vuitton, Hennessy, Guerlain, Chaumet, Berluti, elles sont, de la même façon, uniques, riches de la proximité de personnalités extraordinaires, de stars et de muses qui ont inspiré et rendu mythiques des créations devenues autant de valeurs et d'icônes.

Enfin, en retour, le sens même du mécénat conduit par LVMH en France et dans le monde, depuis bientôt vingt ans, réside dans la volonté constante de rendre accessible à un très large public notre patrimoine artistique et culturel et ses artistes « phares », de Picasso à Warhol, de Cézanne à Gauguin, de Klein à Richard Serra... Pour les jeunes en particulier, LVMH renouvelle cette année encore son engagement en faveur de la diffusion et de l'enseignement artistiques par l'organisation, des « Classes LVMH – Découverte et Pédagogie » ouvertes aux enfants des classes primaires ou encore par le « Prix LVMH des Jeunes Créateurs » destiné aux étudiants des écoles des beaux-arts.

LVMH / Moët Hennessy . Louis Vuitton et l'ensemble de ses maisons sont ainsi fiers de convier des milliers de visiteurs français et étrangers à partager jusqu'à l'été prochain, à Paris, un moment de passion et d'émotion autour du spectacle éblouissant du « grand monde d'Andy Warhol ».

Bernard Arnault
Président de LVMH / Moët Hennessy . Louis Vuitton

À travers l'exposition « Le Grand monde d'Andy Warhol », les Galeries nationales accueillent une nouvelle « galerie de portraits ».

Deux saisons auparavant, une autre manifestation organisée avec le musée du Louvre témoignait du renouveau du portrait classique de 1770 à 1830 et faisait la peinture d'une société à un tournant de son histoire. Aujourd'hui, c'est tout un « monde » de la fin des années 1960 au milieu des années 1980 que révèle l'exposition consacrée à Andy Warhol.

Cette diversité illustre l'esprit dans lequel la Rmn programme les expositions des Galeries nationales : dialogue des époques, transversalité des sujets, ouverture à l'art moderne et contemporain...

En représentant ses amis, les icônes du cinéma et de la musique, les grands industriels et les inconnus croisés dans la nuit new-yorkaise, Warhol renouvelle le genre et invente une véritable « fabrique » du portrait. À travers elle, il redéfinit les relations entre artiste et modèle, entre commande privée et représentation publique, entre oeuvre unique et travail sériel, consacrant le nouveau règne des images et la représentation médiatique.

Cette exposition embrasse les multiples facettes de l'œuvre de Warhol de 1962 à 1986 et présente un ensemble tout à fait exceptionnel d'œuvres, réunies aux Galeries nationales grâce à l'énergie et au talent de son commissaire Alain Cueff, avec la collaboration d'Émilia Philippot. Je les remercie tous deux très chaleureusement. Mis en scène par Didier Blin et Ruedi Baur, le parcours rétrospectif, à la fois thématique et chronologique, éclaire ce « grand monde d'Andy Warhol » sous un jour inédit.

Je tiens à exprimer la reconnaissance de la Rmn à tous ceux qui ont œuvré à la réussite de cette exposition ambitieuse, à ses commissaires, mais aussi aux nombreux prêteurs publics et privés qui ont accepté de partager pour un temps leurs œuvres avec le public français. Mes très vifs remerciements vont aussi au Andy Warhol Museum de Pittsburgh pour le concours décisif apporté à la Rmn. Enfin, je veux témoigner toute ma gratitude pour le soutien et la confiance que Bernard Arnault, président de LVMH / Moët Hennessy . Louis Vuitton a bien voulu, une fois de plus, apporter à la Rmn à travers l'engagement de son groupe. Tous ont permis de réunir pour la première fois à Paris un extraordinaire « Portrait de la société », selon l'expression de l'artiste.

Thomas Grenon
Administrateur général de la Réunion des musées nationaux

Alain Cueff (A. C.)
Historien de l'art
Vincent Fremont (V. F.)
Ancien vice-président de *Andy Warhol entreprises* et producteur
Pierre Guglielmina (P. G.)
Écrivain et traducteur
Philippe-Alain Michaud
Conservateur au Centre Pompidou – musée national d'art moderne
Olivier Michelon (O. M.)
Directeur du musée départemental d'art contemporain de Rochechouart
Didier Ottinger
Directeur-adjoint du Centre Pompidou – musée national d'art moderne
Émilia Philippot (É. P.)
Conservateur du Patrimoine, chargée de mission à la Réunion des musées nationaux
Elisabeth Scott (E. S.)
Archiviste à l'Andy Warhol Museum de Pittsburgh
Matthew Strauss (M. S.)
Archiviste à l'Andy Warhol Museum de Pittsburgh
Moly Tighe (M. T.)
Archiviste à l'Andy Warhol Museum de Pittsburgh

Les notices d'œuvres rédigées par Vincent Fremont, Elisabeth Scott, Matthew Strauss et Moly Tighe, ainsi que les articles de Robert Rosenblum, Hilton Kramer, John Perreault et Peter Schjeldahl, reproduits dans le chapitre Anthologie critique, ont été traduits de l'Anglais (Américain) par Antoine Bourguilleau (A. B.).

Le catalogue des œuvres reproduit l'ensemble des œuvres exposées à l'exception de quelques photographies. Tous les tableaux y sont individuellement numérotés, même quand ils appartiennent à un ensemble cohérent, lequel fait alors l'objet d'une seule notice.
L'ensemble des informations techniques reprend les principes édictés par le catalogue raisonné des peintures et sculptures de Warhol réalisé sous la direction de Georg Frei et Neil Printz. À ce jour, il couvre, en trois volumes, l'intégralité des années 1961-1969.
Pour les œuvres de cette période, le numéro de catalogue raisonné est mentionné dans la partie descriptive de l'œuvre sous la forme suivante : CR (pour catalogue raisonné), vol. (pour volume), n° (pour numéro d'entrée).
Les titres des œuvres sont ceux qui ont été donnés par Warhol lui-même ou bien qui se sont imposés au cours du temps dans les ouvrages lui étant consacrés. Ils sont donnés dans leur version originale et, quand cela a paru nécessaire, traduits entre crochets. L'artiste ne donnant le plus souvent pas de titre à ses tableaux, ce sont, en règle générale, les simples prénom et nom du sujet qui ont été retenus pour identifier ses portraits.
Les dimensions sont données à la fois en centimètres et en inches, afin de rendre compte de la logique du choix des formats (typologie prédominante du carré de 40 pouces de côté).
Les données relatives au médium sont des indications génériques qui informent sur la technique utilisée par Warhol. Ainsi, l'ordre d'apparition des composants correspond-i à l'ordre de leur succession sur le support le plus souvent l'acrylique, puis l'encre sérigraphique sur toile. À l'exception de quelques techniques singulières – tempera (peinture à l'œuf), peinture à la caséine – ou de spécificités clairement identifiées – peinture argentée, poudre de diamant – ont été retenus les termes communs d'« acrylique » (sans distinction de polymères) et d'« encre sérigraphique ». On entend par cette désignation conventionnelle, non seulement les encres commerciales spécialement conçues pour la sérigraphie, mais aussi les peintures diluées par Warhol et utilisées en guise d'encre sérigraphique. De même pour les supports, le terme de « toile » recouvrira à la fois les toiles de lin (majoritaires) et de coton (plus rares).
Pour certaines œuvres, un ou plusieurs tirages polaroids Big Shot, de la séance de pose préalable à la réalisation du portra du modèle, sont reproduits en vignette à côté des tableaux. Figurant ici à titre de comparaison, ces polaroids présentent les mêmes caractéristiques techniques : polaroids, 10,8 x 8,6 cm. Ils sont tous conservés au Andy Warhol Museum de Pittsburgh.

Sommaire

p. 19 Introduction, Alain Cueff

Essais

p. 23 Cosmétique de l'ombre, Alain Cueff
p. 39 Le communisme esthétique d'Andy Warhol, Didier Ottinger
p. 47 Living Portrait Boxes, Philippe-Alain Michaud
p. 53 Jeune homme de l'artiste en portrait, Pierre Guglielmina
p. 57 Debbie Harry. Du polaroïd à la peinture, migration et transformation des images, Émilia Philippot
p. 63 Polaroïds, 1971-1986, Vincent Fremont

Le grand monde d'Andy Warhol, catalogue des œuvres

p. 69 1. Trois âges
p. 75 2. Icônes modernes et anthropométries
p. 89 3. Art et commerce
p. 103 4. L'œil de la machine
p. 111 5. Mao et la question du genre
p. 123 6. Le singulier du pluriel
p. 161 7. Les écrans du rêve
p. 179 8. Portraits en pied
p. 193 9. Le monde de l'art
p. 217 10. Puissance de l'argent
p. 233 11. Glamour
p. 253 12. Royautés et politiques
p. 269 13. Génies
p. 281 14. Générations
p. 297 15. La dernière cène

Entretien

p. 314 Andy Warhol s'entretient avec Edward Lucie-Smith

Anthologie critique

p. 322 Un peintre de cour des années 1970, Robert Rosenblum
p. 328 Art : le Withney Museum expose l'œuvre de Warhol, Hilton Kramer
p. 329 L'amoralité sur commande, John Perreault
p. 332 Warhol et les classes sociales, Peter Schjeldahl

Une chronique des années 1980

p. 339

Annexes

p. 352 Chronologie, Émilia Philippot
p. 359 Bibliographie
p. 364 Index



Andy Warhol dans son atelier, vers 1948
Pittsburgh, collection Paul Warhola family

Introduction

Alain Cueff

Dès 1966, Andy Warhol était, sur la scène artistique américaine, une star à la réputation équivoque : « profondément superficiel », comme il le disait lui-même, il était omniprésent dans les galeries, les musées, les salles de cinéma et de concerts rock, dans les magazines et, plus tard, sur les écrans de télévision. Surface contre surface : c'était la partie que, parfaitement détaché, il jouait jour après jour, avec une énergie et une capacité de résistance incroyables. Aux yeux d'un large public, le personnage occultait son art, l'effervescente New York voyait dans la Factory une sorte de club privé, sans remarquer à quel point leur hôte était solitaire. Comment soupçonner un secret, comment imaginer le moindre malentendu quand la célébrité impose si facilement sa loi ?

Depuis la rétrospective posthume organisée au Museum of Modern Art de New York en 1989, et présentée à Paris l'année suivante, Warhol est devenu un mythe dont de nombreuses expositions ont exploré les différents aspects. Les dernières années de sa carrière ont été réévaluées, les reconsidérations de ses dessins, films, photographies, éditions, livres, archives ont permis de prendre la mesure d'un corpus inépuisable auquel les *Time Capsules*, ces boîtes du temps passé, perdu et retrouvé, ajoutent encore de nouveaux éléments. Le mythe et son pouvoir de réverbération restent intacts.

Mais, comme s'il s'agissait avant tout de contenir un artiste d'une incroyable prolixité, on a continué de présenter son œuvre comme la quintessence du pop, reflet d'une époque de vaines mutations, dévorée par le spectacle et l'argent, fascinante et ridicule. Pop... On le sait aujourd'hui si bien, les mots vides de sens ont un rôle irremplaçable que, paradoxe subsidiaire, la complexité du monde semble réclamer. En réalité, l'artiste lui-même n'a jamais fait le moindre crédit à cette notion simpliste, tout juste bonne à expédier les affaires courantes. Son œuvre, telle qu'il devient possible de la voir, offre mille démentis aux conclusions hâtives des regards conformistes qui veulent préserver l'immuable structure des livres d'histoire.

À quelques exceptions près, les différentes séries qui ponctuent ses vingt-six années d'activité d'artiste n'ont rien à voir avec l'imagerie populaire, ni avec sa sublimation par le « grand art ». Et les portraits, qui constituent la plus importante d'entre elles, conceptuellement et numériquement, sont si insolites dans la production de l'époque, si captivants et si dérangeants, qu'ils n'ont pas été considérés avec l'attention qu'ils méritent.

Voici trente ans était présentée au Whitney Museum l'exposition « Andy Warhol, Portraits of the 70's » : une cinquantaine de diptyques se succédaient en quinconce dans un espace d'une déconcertante sobriété, d'une abstraction pratique. Hostiles ou laudatives, les critiques avaient un point commun : elles considéraient avant tout la dimension sociale et documentaire de ces portraits de commande[1]. Quoi de plus normal : la plupart des modèles alimentaient encore la chronique mondaine, et il était pour le moins délicat de les prier de s'écarter du tableau qui les représentait. La crainte d'offenser les individus empêchait de voir l'œuvre dont ils étaient l'occasion. Il y avait un autre obstacle : même si Warhol avait démystifié l'argent en répétant que l'art des affaires était le futur de l'art, le principe de la commande et de sa traduction en dollars posait un élémentaire problème moral à beaucoup d'observateurs. Ne figure pourtant aucun des attributs de la comédie sociale autour de ces visages d'ombre, fragiles et pérennes, séduisants et tragiques, la plupart du temps répétés en deux panneaux ou plus, et qui répondent l'un de l'autre dans une symétrie changeante et vertigineuse, comme pour en éprouver encore la candide humanité mise à nu.

Aujourd'hui, les représentations sociales ne font plus écran aux œuvres : bien des modèles ont disparu, une nouvelle chronique a remplacé l'ancienne et les portraits ont quitté l'espace privé où ils étaient confinés pour être exposés au regard public. Ni les noms ni les anecdotes ne sont perdus (reconnaissez Mao, Ethel Scull, Gianni Agnelli, Kay Fortson, Brigitte Bardot, Julia Warhola, Marlon Brando, Debbie Harry, Lénine - reconnaissez le Christ et le peintre lui-même), mais le déplacement autorise enfin à les considérer d'abord et toujours comme des œuvres de Warhol.

Le temps a rongé les fausses évidences et dissous les préjugés : ces visages plus grands que nature, beaucoup plus grands que l'histoire, apparaissent maintenant dans une nouvelle lumière. En peignant tous ceux qui le lui demandaient, Andy Warhol a donné forme avec une rigueur exemplaire au visage du monde, dont l'humanité, au vrai des apparences, est bien plus incertaine que nos miroirs quotidiens le laissent croire.

Réunissant pour la première fois un aussi grand nombre de portraits, exécutés comme en un seul jour entre 1962 et 1986, cette exposition montre comment ils sont structurés en une série (similarités, variations, lignes de fuite...) dont l'ampleur et l'ambition sans précédent s'imposent d'elles-mêmes. Cette galerie de visages, où se reflètent l'incrédulité et la surprise d'exister, inverse le centre de gravité de l'œuvre de Warhol : ce n'est pas celle d'un observateur de la nature morte, où l'image est comprise comme un objet, mais celle du peintre de la vie d'un grand monde moderne.

1. On trouvera, p. 321 et suivantes, une anthologie de ces textes de 1979 et 1980.



Essais



Vue de l'atelier d'Andy Warhol, 1987
Photo : Evelyn Hofer

Cosmétique de l'ombre

Alain Cueff

« Tous mes portraits doivent avoir le même format,
pour qu'ils tiennent tous ensemble et finissent par former un seul tableau intitulé
Portrait de la société. Bonne idée, non ?
Peut-être qu'un jour le Metropolitan Museum voudra l'acquérir[1]. »
Andy Warhol

« Voilà, dit-il, un étrange tableau et d'étranges prisonniers. »
Platon, *La République*, 514/515

Instantanés

Un jour de juin 1963, Andy Warhol entraîne Ethel Redner Scull au coin de la 42e rue et de Broadway et, sans cérémonie, alors qu'elle s'attendait plutôt aux solennités d'un studio photographique, lui fait prendre place dans la cabine d'un Photomaton. Les poches remplies de pièces de monnaie, prêt à faire fonctionner la machine, il demande simplement à son modèle de fixer la lumière rouge qui précède chaque prise de vue. Soupçonneuse, mal à l'aise, Ethel Scull retient son souffle, comme si l'opération photographique pouvait lui être fatale. Mais Warhol ne veut pas d'une pose empruntée. « Alors Andy est entré dans la cabine et m'a donné des coups de coude, m'a fait toutes sortes de simagrées et je me suis finalement détendue[2]. » Pendant une heure, allant d'une cabine à l'autre, gagnant sur le temps du développement des bandes de quatre images, plus de trois cents clichés auraient été pris et développés[3]. Les vingt-quatre qui furent finalement sérigraphiés sur les trente-six panneaux formant le tableau, dans un heureux désordre chronologique et chromatique, montrent une Ethel Scull en effet changeante : souriante, le visage barré de lunettes noires, sérieuse, le visage découvert, coquette, le dos au mur, reprenant sa coiffure d'une main appliquée, consciente d'elle-même, songeuse, penchée vers l'objectif, comédienne, riant à gorge déployée, faisant la moue ou posant comme une star, le pouce sous le maxillaire et l'index sous le menton, la tête rejetée en arrière... Quelques images et quelques couleurs se répètent, les premières parfois inversées, les secondes avec des nuances presque imperceptibles. « Ne vous en faites pas, ce sera absolument splendide », avait affirmé Warhol : quand le portrait lui est livré, Ethel Scull est enchantée de se voir si vivante et non pas, comme elle l'avait craint, morte au miroir de la peinture (cat. 28).

Cette œuvre marque une étape essentielle dans l'art d'Andy Warhol, qui, au lieu d'utiliser des images préexistantes comme il l'a fait jusque-là, met en place une approche directe du sujet humain ; elle affirme un sens de la couleur exploré un an plus tôt dans la série *Marilyn « Flavors »* ; elle étend les caractéristiques du principe de répétition, central dans sa production, et, par sa consistance temporelle, trahit du même coup son intérêt renouvelé pour le cinéma (il vient d'acheter sa première caméra Bolex 16 mm). Ce tableau est crucial pour une autre raison encore : il transfigure une femme étrangère au cercle mythologique d'Hollywood en une star générique dont le nom restera un fantasme. Elle y acquiert le détachement, la grâce, l'impudeur et l'éclat qui caractérisent aussi bien les *Marilyn* que les *Silver Liz*[4]. Ces tableaux ont incité Robert Scull, l'un des tout premiers collectionneurs du pop art, à commander celui de sa femme. Lequel, à son tour, réduisant l'écart entre les anonymes et les célébrités, entre Watson Powell et Troy Donahue, va amener Warhol à penser à nouveaux frais les apparences du visage et les modalités du portrait.

À l'initiative d'une autre collectionneuse, Florence Barron[5], il réalise quelques mois plus tard son premier autoportrait sérigraphié en quatre panneaux (cat. 2 et 3). Vêtu d'un imperméable fripé, de larges lunettes noires dissimulant son regard, sa main est suspendue au niveau du col dans la première image, comme s'il allait dire quelque chose. Mais il s'apprête en réalité à dénouer sa cravate, ce qui est fait sur le deuxième cliché, où il penche la tête à gauche, avant de la rejeter à droite sur le suivant. Il offre sur le quatrième instantané le visage comiquement impassible d'un mauvais garçon qui vient d'être arrêté après une bagarre. Warhol ne cherche ni à flatter son apparence ni à idéaliser l'image du peintre : il semble aussi détaché de tout souci narcissique que du désir de se projeter dans la dimension héroïque de l'artiste si bien cultivée par les expressionnistes abstraits. Ses poses successives évoqueraient plutôt les mouvements saccadés d'un automate qui n'habitera jamais le monde où on le fait jouer. Avec ces photomatons d'autodérision, il élabore un personnage à la fois décontracté et imprévisible, vague et énigmatique, aussi naïf qu'ironique, candide et machiavélique – celui que l'on retrouve, également contrasté et contradictoire, dans *Ma philosophie de A à B*. À l'épicentre d'une Factory

où les jeux de regards et de miroirs se multipliaient en abyme, l'air amusé, réservant ses commentaires parfois désobligeants à l'intimité du téléphone, ne cédant jamais au vertige, il se délectait à regarder les habitués de son atelier recouvert de papier argenté se voir les uns les autres. Spectacle du regard permanent : c'est tout à la fois l'économie et le sujet même de l'œuvre de Warhol.

Effigies, émulsions

En faisant de Warhol l'artiste pop par excellence, la critique a occulté cette question de la perpétuelle réciprocité du regard et du même coup celle du visage, et l'a cantonné au rôle de peintre des commodités modernes et des objets de masse. Comme si l'on avait affaire à un petit maître de la nature morte, aveuglé par les vacuités du supermarché. Suivant la même ligne, sa réputation médiatique a été construite sur la base du cliché sociologique d'une époque d'abondance où l'être humain est un figurant déterminé par sa connivence avec les objets. Pour Warhol, le pop art n'est en fait qu'un épisode limité dans le temps – de 1961 jusqu'au début 1963, des *Comics Strips* aux *Catastrophes*, qui rompent avec l'iconographie alors en vogue – et ne revêt qu'une importance stratégique : *Popisme*, titre de ses mémoires, en dit assez long sur le crédit qu'il accordait au mouvement. Il lui permet de gagner en visibilité sur une scène new-yorkaise qui joue la rupture, mais il ne cesse, à partir des portraits de Marilyn Monroe, qui certainement n'est ni un objet ni une image d'image, de jouer au plus près des ambiguïtés que les tenants de la tradition du nouveau ne veulent pas considérer – la nouveauté n'a de toute façon pas de temps pour les nuances. À considérer son œuvre depuis 1948, il devient clair qu'il s'agit là d'une méprise sur ses véritables ambitions, sinon d'une falsification qui la ravale dans une indigente approche iconographique pour la priver de ses enjeux et de sa portée.

La passion de Warhol pour le visage comme lieu du regard est constante : il dessine, photographie, peint ou filme avec compulsion son propre visage, celui de ses proches, celui des étoiles hollywoodiennes ou des aspirants à la célébrité qui chaque jour croisent son chemin. En témoigne à elle seule la série consacrée à Jackie Kennedy, qui comprend plus de trois cent deux tableaux. Des centaines d'individus se sont laissé vampiriser par son regard, qu'ils voulaient croire aussi bienveillant qu'innocent et superficiel – un regard sans conséquence dans un univers où l'image est omniprésente, où un cliché en occulte aussitôt un autre. Dans les années 1950, en marge de ses travaux d'illustrateur publicitaire, il dessine d'innombrables portraits sans rapport aucun avec ses travaux commerciaux. Et qui transgressent les limites du genre et de la bienséance : il prend assez tôt l'habitude de portraiturer telle ou telle de ses connaissances en esquissant et plus tard en photographiant leurs pieds ou leurs *genitalia*[6]. À partir de 1970, le portrait de commande constitue une part considérable, le point fixe de son activité picturale. Entretemps, le cinéma (dans les années 1960) et la photographie (dans les années 1980) lui ont permis de multiplier les approches d'un genre dont il va bouleverser les réquisits et les finalités. *Interview Magazine*, créé en 1972, lui offre de nouvelles occasions de dresser, par le truchement du magnétophone, les portraits de toutes sortes de personnalités qui sont parfois de potentiels clients. Il invente, avec *a : A Novel*, transcription verbatim d'enregistrements de son complice Ondine, le portrait-fleuve. Et dans son vocabulaire comme dans celui de ses critiques, la notion de portrait s'est finalement élargie aux différents aspects de sa peinture : David Bourdon va jusqu'à noter une similitude entre les boîtes de soupe Campbell et *La Joconde*[7], et lui-même en reconnaîtra l'empire sur l'ensemble de son œuvre dans un entretien en 1981.

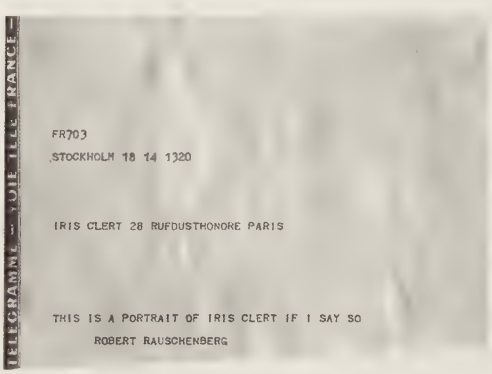


Fig. 1 : Robert Rauschenberg, *Portrait of Iris Clert*, 1961
Télégramme

« Ça ne fait aucune différence que je peigne mes propres chaussures ou une bouteille de Coca, que je conduise un entretien ou réalise un film ou une émission de télévision, je vais de toute façon faire le portrait d'un nouveau visage. Chaque fois que je fais quelque chose, le résultat est un portrait[8]. »

Tout cela justifie amplement le commentaire d'Henry Geldzahler selon lequel Warhol était, avant tout, un grand portraitiste[9]. Portraitiste, vraiment ? Dans la perspective *moderne* tracée par Charles Baudelaire, l'épithète a encore tout son sens, mais, dans le contexte *moderniste* façonné par Clement Greenberg, elle a décidément mauvais genre. « Un portrait !, écrivait Baudelaire. Quoi de plus simple et de plus compliqué, de plus évident et de plus profond ? » Et il ajoutait : « Le portrait, ce genre en apparence si modeste, nécessite une immense intelligence. Il faut sans doute que l'obéissance de l'artiste y soit grande, mais sa divination doit être égale[10]. » Autrement dit, l'observation sera scrupuleuse, mais le peintre saura faire parler l'esprit des apparences à l'insu de celui qui les revêt. Il n'est pas question de percer un simple secret, de saisir la psychologie d'un caractère pour ouvrir la voie à un processus d'identification. Il s'agit de comprendre les mondes permanents au-delà de l'aspect transitoire des visages qui, par beauté et parole, en perpétuent le mouvement. Alors le portrait n'est plus une opération bénigne unanimement soumise aux règles et attendus d'un genre académique. Face à face avec ses semblables, exigeant tout des apparences du visage, Warhol construit la permanence des reflets de l'homme tel qu'il apparaît et disparaît.

Clement Greenberg, lui, a pu regretter que Matisse n'ait pas exclu de ses tableaux, à son goût insuffisamment abstraits, la figure humaine[11]. Fondée à l'origine sur le paradigme du paysage, l'abstraction se devait de bannir toute espèce d'illusion et contenir la vérité d'une vision intérieure – le moi le plus vindicatif étant destiné à se fondre et se rédimer dans l'universalité. La représentation du visage, même sous les formes schématiques qu'il prend chez le dernier Pollock, ne saurait avoir place dans un système esthétique où l'œuvre est sa propre fin. Quelles que soient les métamorphoses qui affectent le visage dans une peinture de Pablo Picasso ou de Willem de Kooning, le portrait se fonde évidemment sur une relation circonstanciée au monde à la fois réaffirmée et étendue – relation incompatible avec le régime autarcique de l'abstraction. Ce n'est pas une surprise si, de façon plus générale, l'anthropomorphisme a fait l'objet d'une condamnation tout aussi définitive de la part des artistes minimalistes[12], avant que la critique d'art des dernières décennies ne prononce de sévères réquisitoires d'inspiration purement idéologique qui montrent que le portrait, en général et dans l'œuvre de Warhol en particulier, reste une pierre d'achoppement, un scandale[13].

De quelque côté qu'elles provinssent, et à de rares exceptions près, les critiques qui accueillirent l'exposition « Warhol, Portraits of the 70's », présentée au Whitney Museum en 1979, furent très négatives. Si Hilton Kramer fondait sa lecture sur une conception étroite du métier, il n'était même pas question, pour

la plupart des critiques modernistes, de commenter une entreprise qui leur semblait au mieux constituer un lucratif exercice de dérision. Réputé pour son hostilité au pop art, qu'il jugeait complice d'un système de signes aliénant[14], Hilton Kramer fut le plus virulent, décrivant les tableaux de Warhol comme « de banals clichés photographiques altérés par l'application insouciante de couleurs décoratives[15] ». Le portrait warholien n'avait à ses yeux aucune qualité esthétique, aucune capacité interprétative du modèle, aucune vertu transcendante. Manipulant avec talent la provocation, Robert Rosenblum anticipait nombre de reproches en ne craignant pas d'intituler son élogieuse préface : *Andy Warhol, peintre de cour des années 70*. Comme dans ses autres essais consacrés au même artiste, il s'attachait à la fois à le réinscrire dans la longue et noble tradition de l'histoire de l'art, et à faire valoir sa légèreté et sa désinvolture comme une inévitable caractéristique de l'époque.

Il n'est pas impossible, pourtant, que l'hostilité des uns et des autres à l'égard de cette galerie de portraits ait en réalité procédé d'une méfiance plus obscure à l'égard de la question du visage. « Ceci est un portrait d'Iris Clert si je le dis » : ce portrait d'Iris Clert par Robert Rauschenberg, qui peut-être n'avait pas *vu* les portraits dans les livres de Henry James ou de Jack Kerouac, pourrait en être l'emblème. Son œuvre est plutôt le tombeau d'Iris Clert (*Fig. 1*). Rien, dans la seconde moitié du XX^e siècle, ne semble pouvoir légitimer la représentation frontale du visage : tout se passe comme si la photographie, souvent animée par la recherche du pittoresque, en avait accaparé la fonction sociale, et comme si le cinéma, art du mouvement et de l'action, en avait réglé le sort en soumettant les corps aux nécessités de la narration. Le visage y est essentiellement l'instrument des dialogues, et se recommande à l'attention du spectateur par les expressions scénarisées d'un certain nombre d'émotions. Il échappe très rarement, chez Ingmar Bergman[16], Pier Paolo Pasolini ou Roberto Rossellini, aux impératifs de l'action. Ailleurs, il faut recourir au photogramme pour en découvrir l'étrange profondeur[17]. Les portraits de Warhol, en tout cas, instituent une temporalité à laquelle le regard façonné par le cinéma et la télévision n'est plus habitué : au cinéma, disait Franz Kafka, « ce n'est pas le regard qui saisit les images, ce sont elles qui saisissent le regard[18] ».

Les tableaux de Warhol contraignent l'attention sur des visages figés pour toujours dans la matière, privés de tout récit, suspendus à leur souffle. Ils défient notre capacité à affronter le sujet humain, sans aucune médiation, dans la banalité et la brutalité même de sa manifestation. Maintenant, la mémoire d'un visage restera inscrite dans ces traits pour toujours. Maintenant, dans sa fragilité même, le temps est sans fin. Mais Warhol ne nous livre pas les images exacerbées d'une mutation tragique de l'individu : de façon plus sourde, chacun de ces visages muets met à vif l'idée primitive que nous nous faisons de la mort, personnifiée et souveraine dans des tableaux d'un mètre par un mètre où les têtes sont beaucoup plus grandes que nature. Trois fois plus grandes,



Fig. 2 : Francis Bacon, *Study for Head of George Dyer*, 1967
Huile sur toile, Collection particulière

comme pour scander le rythme du monde. Difficile en tout cas de les dévisager sans penser en même temps aux *Chaises électriques*, vides de toute présence humaine, et aux *Accidents de voitures* qu'il a peints avec la même distance, avec la même incrédulité, la même obstination, et où l'on distingue parfois le regard de victimes défigurées.

Née à l'occasion du portrait, la peinture n'est-elle pas, d'après ses origines mythologiques, un art de l'ombre, de l'absence et de la perte ? Pline raconte au livre XXXV de son *Histoire naturelle* qu'elle fut découverte le jour où un Grec eut l'idée de tracer, « grâce à des lignes », les contours de l'ombre d'une figure humaine[19]. La peinture naissait ainsi, non pas comme l'empreinte directe et positive d'un corps ni comme le reflet préservé à la surface du miroir, mais comme le relevé différé des effets de la lumière sur lui. Pline met encore en scène l'invention du bas-relief avec un luxe de détails qui affirme mieux encore le souci de conjurer le manque à venir. « [Le potier Butadès] appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher[20]. » Passée au feu prométhéen, la forme ne connaîtra désormais plus de modifications, à moins qu'elle ne soit détruite. Si la perspective est sensiblement différente dans la tradition biblique, la problématique de l'origine de la peinture est comparable. Reprenant les leçons de l'Exode et du Deutéronome, et poursuivant la condamnation des idoles commencée au chapitre XIII, l'auteur du Livre de la Sagesse écrit : « Un père que consumait un deuil prématuré a fait faire une image de son enfant si tôt ravi, et celui qui hier encore n'était qu'un homme mort, il l'honore maintenant comme un dieu, et il transmet aux siens des mystères et des rites[21]. » Ce sont les formes de l'intention et l'usage de l'effigie qui, donnant libre cours à une confusion des sentiments privés et cosmiques, détournant l'homme du vrai Dieu d'Abraham, la rendent condamnable.

On ne trouve pas dans le Nouveau Testament semblable légende des origines de l'image et de l'art préexistant à l'événement fondateur de la venue du Christ, dont la double nature humaine et divine a été longuement élaborée contre les différentes hérésies. Le Christ est l'image de Dieu sur terre ; à ce titre il est légitimement représentable, et avec lui tout ce qui est visible[22]. Entre le fétichisme païen et l'aniconisme vétérotestamentaire, la théologie chrétienne traçait sa propre voie. Saint Paul, déjà, fit la distinction entre l'idolâtrie, qui paie tribut aux démons, et la vénération due au Dieu vivant[23] ; la même argumentation sera reprise par le second concile de Nicée en 787. Bien avant les crises iconoclastes des VIII^e et IX^e siècles à Byzance, les Pères de l'Église avaient minutieusement décrit le rapport aux icônes. « Autrefois, d'un Dieu sans corps et sans contour, écrivait Jean Damascène, on ne faisait aucune espèce d'image. Mais à présent Dieu a été vu dans la chair et il s'est mêlé à la vie des hommes, de sorte que je fais une image de ce qui est vu de Dieu. Je ne me prosterne pas devant la chair, mais devant l'Auteur de la chair devenu chair à cause de moi[24]. » C'est de Dieu qu'émane l'image, et non pas l'image qui suscite Dieu ; à travers elle, c'est Lui qui est l'objet de la vénération. Warhol fera explicitement valoir cette conception dans la série de *La Dernière Cène*, mais c'est bien ainsi qu'il entend le pouvoir de la peinture dans tous ses portraits.

Si l'image a connu d'autres vicissitudes, en particulier au temps de la Réforme et de la Contre-Réforme, elle reste marquée par ces traditions dont les échos sont confondus. À partir du XIX^e siècle, les innovations technologiques ont disposé et imposé dans le monde contemporain de nombreux changements et donné plus d'ampleur encore à ces malentendus qui dominent par défaut une culture visuelle



dont les enjeux économiques sont devenus de plus en plus importants. La constante disponibilité de l'appareil photographique, dont Warhol a profité, la valeur de témoignage de ses produits dans les médias ont, dans une certaine mesure, dépossédé le portrait de ses enjeux premiers. Rencontré plusieurs fois par jour au hasard des pages imprimées ou des écrans animés, il a acquis une sorte d'évidence à laquelle nous affectons de ne pas prêter d'importance. La photographie a d'ailleurs substantiellement altéré la temporalité même de l'image fixe, devenue, dans sa fabrication comme dans sa consommation, instantanée : elle a perdu le temps.

Et, surtout, l'image de l'homme ne va plus de soi. Les désastres d'Auschwitz et d'Hiroshima, l'humiliation totalitaire, ont brisé son évidence : l'Apocalypse est une possibilité humaine, un travail de l'idéologie et de la science, et non la sanction d'un Dieu omnipotent. Le visage est un simple souvenir de ce que l'homme avait pu être. D'où cette ambivalence extrême dans la production picturale de l'époque : un souci de réalisme pointilleux qui cherche à redonner du temps à la considération du visage, ou, tout au contraire, des représentations exacerbées de la violence faite à l'homme dans son essence même. La théâtralisation de la figure humaine, caractéristique de la peinture d'après-guerre, a permis d'éviter le face-à-face que Warhol a au contraire systématisé. Dans l'œuvre de Philip Pearlstein, son condisciple à Carnegie Tech, le corps saisi dans des postures accablées exprime un profond désarroi dont nul ne semble pouvoir revenir. Quand ils ne sont pas coupés au ras du cadre, les visages fermés se trouvent confinés à des seconds rôles. Si l'œuvre de Francis Bacon est aux antipodes de celle de Warhol, c'est pourtant l'une des rares avec lesquelles la comparaison est possible (*Fig. 2*). « Ce que je veux faire, disait Bacon, c'est restituer le sujet dans le système nerveux, le rendre aussi fort qu'on le trouve dans la vie[25]. » À l'exubérance de la passion vitale répond le tragique d'une vision picturale où le principe de métamorphose devient envoûtant. Rien de tel chez Warhol, qui toujours reste en retrait, ne cherche à établir aucun principe d'équivalence, et, à partir des années 1960, s'en tient avec rigueur à l'invariant de la figure humaine par-delà la vie et la mort.

Fig. 3 : Andy Warhol
The Lord Gave me my Face, But I Can Pick My Own Nose (Nose Picker 2), 1948
Tempera sur carton
Pittsburgh, collection Paul Warhola Family

De la caricature au stéréotype

Andrew Warhola se familiarise très tôt avec la Brownie Box Camera de Kodak. Développant lui-même les photos, il voit peut-être les visages se déformer dans les bains successifs et révéler autre chose que ce qu'ils semblent vouloir dire. Parmi ses premières œuvres connues, on trouve une série d'autoportraits caricaturaux peints et dessinés ; la présentation de l'un d'eux constitua, dans le milieu universitaire de Pittsburgh, une sorte de scandale (*Fig. 3* ; cat. 1). Un personnage fait subir à son nez la pression d'un auriculaire disproportionné qui bouleverse la physionomie de sa tête hydrocéphale : l'équilibre du visage et du corps est en péril. La Chute, évidemment, a déjà eu lieu. Le titre, *The Lord Gave me my Face, But I Can Pick my Own Nose*[26], changé en *Nose Picker*, accuse encore le caractère à la fois irrévérencieux et religieux du tableau : la virulence de l'autodérision est d'autant plus étrange lorsque l'on considère les scrupules dont il fait preuve dans d'autres dessins, comme *Male Head* (*Fig. 4*), et d'autant plus saisissante qu'il s'agit d'une figure adamique : cette créature cherche à s'habituer à la force de gravité de sa nouvelle condition. Warhol affecte ici de mépriser ses talents de dessinateur, mais le fond de ces détrempes est particulièrement riche : les projections de peinture noire dans le premier n'occultent pas tout à fait les ors et les ocres qui vibrent en opposition au bleu et à la terre de Sienne dans le second. Ces œuvres montrent que Warhol ne craint pas, malgré les tourments que lui infligeait sa propre physionomie, d'envisager la figure humaine sous ses apparences les plus cruelles, les plus primitives.

La caricature se fera plus légère dans les années 1950, prendra de fausses allures enfantines en réalité maîtrisées par une main très sûre, en particulier dans le portfolio *A is an Alphabet*, conçu pour assurer sa promotion auprès des directeurs artistiques. Nombre d'entre eux ont pour objet l'exploration de diverses expressions sentimentales et recourent parfois à un symbolisme épuré. L'érotisme homosexuel reste une constante, indissociable d'une tendance prononcée à l'idéalisation. De nombreuses grandes esquisses de portraits masculins sont rehaussées à la feuille d'or, avec une intention peut-être sacrilège[27], ou avec le désir de renouer avec des sensations édéniques. Sans qu'il soit possible d'établir



Fig. 4 : Andy Warhol, *Male Head*, vers 1948-49
Crayon graphite sur papier,
Collection particulière

une chronologie précise de la production de ces années, Warhol expérimente différents types d'approche du sujet et diverses mises en page que lui permet la technique du monotype qu'il a mise au point, la « *blotted line*[28] ». Ces dessins toutefois partagent avec ses travaux publicitaires une caractéristique : les uns et les autres sont marqués par une grande simplicité du trait et par une recherche de l'effet immédiat. Dans le domaine publicitaire, ce sont des exigences qu'il comprend d'autant mieux que sa formation l'y a préparé[29]. Et ce même sens de l'efficacité sera, bien plus tard, déplacé, perverti et finalement converti, et lui permettra de ruiner les fausses évidences de la rhétorique visuelle d'une Amérique triomphante.

Quelle que soit leur destination, privée ou professionnelle, la plupart de ces images sont conçues à des fins de reproduction. Rainer Crone a, dans le premier catalogue raisonné publié en 1970, insisté sur cet aspect technique et sur ses conséquences dans la conception même de l'image et de la sérialité[30]. L'image ne saurait rester unique. Au contraire, sa multiplication par la technique du monotype comme par celle de la sérigraphie la rend à la fois semblable à sa source et toujours dissemblable dans ses détails. Les accidents d'impression qui la modifient d'un tableau à l'autre occasionnent une déperdition de l'information, mais accroissent sa force de concentration. Cette chaîne technique, qui est en même temps la marque du paradis perdu, a pu inciter Warhol à délaisser la caricature pour s'intéresser de plus en plus au stéréotype, que l'on entendra bien sûr dans son sens courant, sans oublier qu'il s'agit d'abord d'un terme d'imprimerie[31]. La caricature, qui saisit et interprète à un moment donné les apparences, assure la prédominance d'un trait sur les autres dont elle n'use que comme faire-valoir. Le stéréotype, en revanche, réduit les singularités, égalise les traits en tirant parti d'une reconnaissance déjà acquise.

Warhol a toujours nié l'existence d'une frontière infranchissable entre la publicité et l'art[32] ; ce qui pouvait devenir commun aux deux, sous un certain nombre de conditions qu'il allait s'employer à réunir dialectiquement, c'est précisément la notion de stéréotype. Parmi les cinq peintures qu'il présente comme décor dans la vitrine du magasin Bonwit Teller en avril 1961, trois trouvent leur source dans la bande dessinée, deux autres s'inspirent de publicités désuètes, d'une provocante pauvreté graphique, dénichées dans les tabloïds. L'une d'elles, *Before and After* (*Fig. 5*), présente deux profils, avant et après une intervention de chirurgie esthétique : le nez busqué sur la partie gauche du tableau se retrouve miraculeusement transformé pour correspondre, à droite, aux critères de beauté en vigueur. L'ironie est manifeste : les deux profils semblent plutôt appartenir à deux individus distincts et être juxtaposés sans autre forme de procès. Le tableau spécule sur la perspective brisée des identités discontinuées : « Je suis l'autre, tu es le même. » Si, à l'exception de quelques rares tableaux[33], Warhol semble se détourner du visage jusqu'à l'été de l'année suivante, *Before and After* marque une étape essentielle, ne fût-ce que parce qu'il y joue de cette proximité, en elle-même comique, de la caricature et du stéréotype[34].

Ce dernier s'impose quand Warhol se rend compte que les afféteries artistiques qu'il avait préservées dans ses œuvres du début 1961 font obstacle à la fois à l'originalité de sa démarche et à ce qu'elle prédispose. Le passage de *Popisme* dans lequel il relate cette révélation est bien connu : « L'une [des deux peintures] était une bouteille de Coca avec des traînées sur la moitié supérieure. La seconde présentait juste le pur contour en noir et blanc de la même bouteille. Je ne dis pas un mot. Je n'en avais pas besoin, De [Antonio] savait bien ce que je voulais savoir. "Eh bien, écoute, Andy, me dit-il après les avoir examinées quelques minutes, l'une des deux est une merde, on y trouve un peu de tout. L'autre est remarquable, c'est notre société, c'est ce que nous sommes, elle est absolument magnifique et dépouillée, et tu dois détruire la première et exposer celle-là"[35]. » À l'image comme prétexte à l'exposition du signifiant « art », où l'on trouve ce que l'on veut, De Antonio encourage Warhol à préférer l'image dans toute sa franchise,

sans se soumettre à. Il s'agit de se confronter au stéréotype sans l'augmenter de qualités parasites et d'en découvrir le potentiel de signification latent. Dans les mois qui suivront, les boîtes de soupe *Campbell*, les timbres, les dollars, les planches à colorier seront seulement altérés par un changement d'échelle qui rendra monumentaux des motifs originaux aux dimensions modestes. Le principe de ces œuvres, où viennent brutalement au premier plan des motifs inaperçus, se laisse facilement décrire, mais les effets sont beaucoup plus complexes. Warhol fait jaillir sous nos yeux ce que nous négligions, ces signes dont la fonctionnalité nous endormait, et en accuse le pouvoir de terreur profane par la répétition. Inhérente à la fois au mode de production des objets industriels et à la circulation des images publicitaires, mais détournée de sa mission persuasive, il fait de la répétition l'instrument d'une mise à l'épreuve du regard et « de ce que nous sommes ».

Du stéréotype à l'icône

La conquête du stéréotype ne pouvait sans doute se faire que par le truchement de l'objet, dont la réalité conceptuelle et la structure graphique se laissent plus facilement dominer que les innombrables et impénétrables détails du visage. Mais Warhol en a vu la pertinence et va l'étendre à l'économie du portrait par la sérigraphie : le transfert de l'image photographique sur la toile sacrifie quelques particularités, mais cette perte est compensée par la cohésion de l'image. La première peinture photo sérigraphiée est *Baseball*, où le même cliché de Roger Maris en pleine action est répété plusieurs dizaines de fois. Suivent de très près, en ce même mois d'août 1962, les portraits en noir et blanc de Natalie Wood, de Warren Beatty et de Tab Hunter, trois figures du cinéma hollywoodien aux réputations et aux destins imparfaits. Là encore, la répétition est une donnée essentielle : les visages multipliés de Natalie Wood s'enchevêtrent et se superposent, perdent par endroits de leur visibilité. Au cours de cette période de travail intense, Warhol découvre les ressources de la sérigraphie et provoque des encrages accidentels dont il s'assurera ensuite une plus grande maîtrise. Les portraits de Hunter et de Donahue emploient des images convenues de la star au sourire confiant et séducteur, conformes au cliché du beau ténébreux[36]. Quelles que soient leurs qualités, ils échouent à mettre en œuvre les principes de discrète métamorphose et de sublimation par condensation qui seront effectifs plus tard. Par leur manque d'éclat sur les écrans de cinéma, par leur réputation incertaine, Tab Hunter et Troy Donahue ne parviendront jamais à ressembler aux portraits qu'en donnait Warhol : disparus avant même de mourir, absents à leur propre représentation, ils étaient destinés à l'oubli. Warhol a certainement compris leur insuffisance, qui ne permettait pas, malgré la répétition, de les faire accéder à un niveau de généralité convaincant. Quelque chose, en eux, reste anecdotique : le stéréotype, en définitive, ne peut s'appliquer qu'aux objets qui n'ont pas de destin propre.

La question de la ressemblance, qui, longtemps, avait permis aux peintres de faire valoir leurs capacités et leur talent, est rendue impertinente par la technique photographique. Elle est supposée avoir réglé ce problème une fois pour toutes : ne transcrit-elle pas infailliblement le moindre détail d'une physionomie, ne produit-elle pas un double aussi fidèle que le permettent les deux dimensions ? Mais, en ne conservant d'une photographie que les contours qui se matérialisent à travers le tissu de l'écran sérigraphique, Warhol transforme mécaniquement les apparences en ombres et s'affranchit de la question de la ressemblance. Il se contente d'emprunter à la photographie l'illusion conventionnelle d'une ressemblance imperfectible : l'encre traverse l'écran de soie en partie perméable et les ombres viennent se déposer sur le tableau préalablement peint, où elles prennent consistance en rejoignant une surface synthétique tantôt monochrome ou structurée graphiquement, tantôt complexe et riche de matière. Les approximations délibérées dans le repérage des couleurs et des contours, la prédilection pour des couleurs non descriptives contreviennent à la *mimesis* photographique[37]. En devenant un simple matériau, la photographie est consumée, et la prégnance de la peinture inverse les données du problème : mort ou vif, le sujet est destiné à ressembler à sa représentation.



Fig. 5 : Andy Warhol, *Before and After*, 1961
Caséine et crayon sur toile
New York, The Museum of Modern Art, don de David Geffen

Mais que fait la mort à une femme qui était déjà une image ? Warhol raconte avoir décidé de peindre Marilyn Monroe en entendant la nouvelle de son suicide le 5 août 1962[38]. Il s'intéressait depuis longtemps à celle qui avait enflammé Hollywood, était devenue par ses apparitions à l'écran et dans les pages des magazines « la star » auprès de laquelle pâlissent toutes les autres[39]. La moindre anecdote de sa vie privée se sédimentait aussitôt dans une image publique toujours plus dense qui finalement allait avoir raison d'elle. Les artistes qui l'ont peinte avant et après lui ont vu en Marilyn une chose dépourvue d'âme et d'esprit, le symbole creux d'un imaginaire libidinal collectif, un signe vacant qu'ils croyaient pouvoir investir de suppléments uniques et

subjectivement déterminés. Warhol perçoit évidemment ce qu'elle représente dans l'époque, les formes de sa séduction et sa qualité de fantasme. Mais il comprend surtout le fonctionnement de cet être destiné au devenir image qui s'offre à la fois dans une évidence et dans un mystère absolus : le symbole même du bonheur de l'incarnation devenu, du jour au lendemain, une abstraction. Sa disparition à l'âge de trente-six ans lui faisait quitter le monde des apparences actuelles et la projetait dans une dimension mythologique où les apparences peuvent devenir éternelles et le regard, souverain.

Dans la considérable collection de photographies amassée pendant des années, il va choisir – on devrait dire : élire – une photographie où s'essentialisent au mieux les contradictions de Marilyn (*Fig. 6*). Belle, vulgaire, sublime et terrestre, Norma Jean Mortenson Baker alias Marilyn Monroe, la « geisha américaine » dont parlait Truman Capote, est souveraine et pathétique : son sourire se fait à la fois cruel et aguicheur, son sourcil gauche décrit un arc convexe, sa paupière droite s'abaisse très légèrement – son regard y gagne une duplicité véritable, une double vérité. Le cadrage auquel



Fig. 6 : Andy Warhol, *Source photographique de la série des Marylin*, 1962
Photographie réalisée par Richard Stoner
pour la promotion du film *Niagara*, 1953
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

va se livrer Warhol n'est pas moins crucial que l'élection de cette photographie particulière. Pas question pour lui de la commenter ou de la faire sienne : Marilyn est ici telle qu'en son image première et dernière. Il laisse de côté le buste de l'actrice pour se concentrer sur le seul visage, qui fera l'objet de trente-sept tableaux peints en août et septembre.



Fig. 7 : Andy Warhol, *Gold Marilyn*, 1962
Peinture dorée et encre sérigraphique sur toile,
Stuttgart, collection Froehlich

Outre les *Marilyn « Flavors »* déjà évoquées, et les *Serial Marilyn*, trois tableaux la représentent sur fond doré (*Fig. 7*) : ceux-ci ne laissent planer aucun doute sur l'approche religieuse que Warhol avait de l'effigie de Marilyn. La sacralité traditionnellement associée au fond d'or confirme l'opération à laquelle il s'est livré : d'apparence qu'elle avait été, il la fait revenir à travers l'écran de soie comme une apparition qui la libère d'un coup de l'étroite problématique de la ressemblance. Elle n'est plus une idole éphémère du monde profane auquel elle a été arrachée, mais devient l'icône que Warhol cherchait aux confins de la présence et de l'absence, de la mort et de la vie. Nul doute que la nouvelle condition iconique de Marilyn Monroe à laquelle il la fait accéder ne soit réminiscente des images auxquelles le jeune Andrew Warhola était confronté chaque dimanche à la St. John Chrysostom Byzantine Catholic Church de Pittsburgh (*Fig. 8*). Comme les icônes du Christ, de la Vierge et des saints de l'iconostase, l'image de Marilyn recèle et révèle bien plus que ce que les yeux de la raison et du commerce peuvent distinguer dans le chaos des représentations quotidiennes. Elle n'est plus une apparence volatile : soustraite au jugement des hommes, destinée à la mémoire, elle est une apparition pérenne, divine dans le monde, mondaine dans le règne du divin.

Le concept d'icône n'est évidemment pas à prendre ici au sens strict de la tradition byzantine. Le portrait de Marilyn est dépourvu de certaines de ses caractéristiques essentielles, du point de vue fonctionnel comme du point de vue formel. Et pourtant, par les spécificités de la photosérigraphie appliquée sur la peinture, la lumière n'est pas localisée et s'expose sur une surface sans contraste descriptif. Tout, dans ces œuvres, et surtout la répétition, autre caractéristique de l'icône, prévient l'illusion et l'identification attendues : certainement, cette effigie n'est pas de ce monde. La *Marilyn* de Warhol a cette présence singulière, presque surnaturelle, qui tient à l'étrangeté de son regard frontal, dirigé sans détours vers celui qui la regarde, et qui finalement le traverse. Son regard nous appelle et dans le même temps nous ignore, nous absorbe et nous exclut. « "Tel il fut", pourrait-on dire d'un portrait ressemblant ; "Tel il est et tel tu vas le voir", doit-on dire d'une icône, qui présage et préfigure une apparition, et dont l'authenticité n'a plus besoin d'être prouvée par l'histoire, puisqu'elle le sera par le rêve ou la vision[40]. » Devant et après le tableau, nous voyons et nous verrons à travers les âges le destin de toute incarnation.

Sauf à se faire dogmatique, la marche de la pensée visuelle procède rarement de la ligne droite. On observe chez Andy Warhol, et spécialement en ces années fondatrices de 1961 à 1964, une détermination à tester les contraires. Il use de la répétition comme d'une forme en soi, mais le bien-fondé d'une intuition dans un tableau n'a pas à être confirmé par un autre qui lui serait semblable. Il faudrait dresser l'inventaire de tout ce qui distingue une *Marilyn* d'une autre pour mesurer ce qui, d'une apparition l'autre, transcende l'image. Plusieurs mois séparent les *Marilyns* des treize *Most Wanted Men*, peints à l'occasion de l'exposition universelle de New York en 1964. Ces œuvres s'opposent presque terme à terme : au glamour succède l'univers glauque des repris de justice, à la grâce la damnation, à la légèreté la lourdeur de l'être... Et, s'il est vrai que Marilyn est, pour les générations futures, devenue l'image qu'en a donnée Warhol, voici des portraits dont la fonction essentielle, sous l'angle policier, est précisément d'assurer leur reconnaissance et de faciliter leur capture[41]. Les vues de face et de profil permettent en

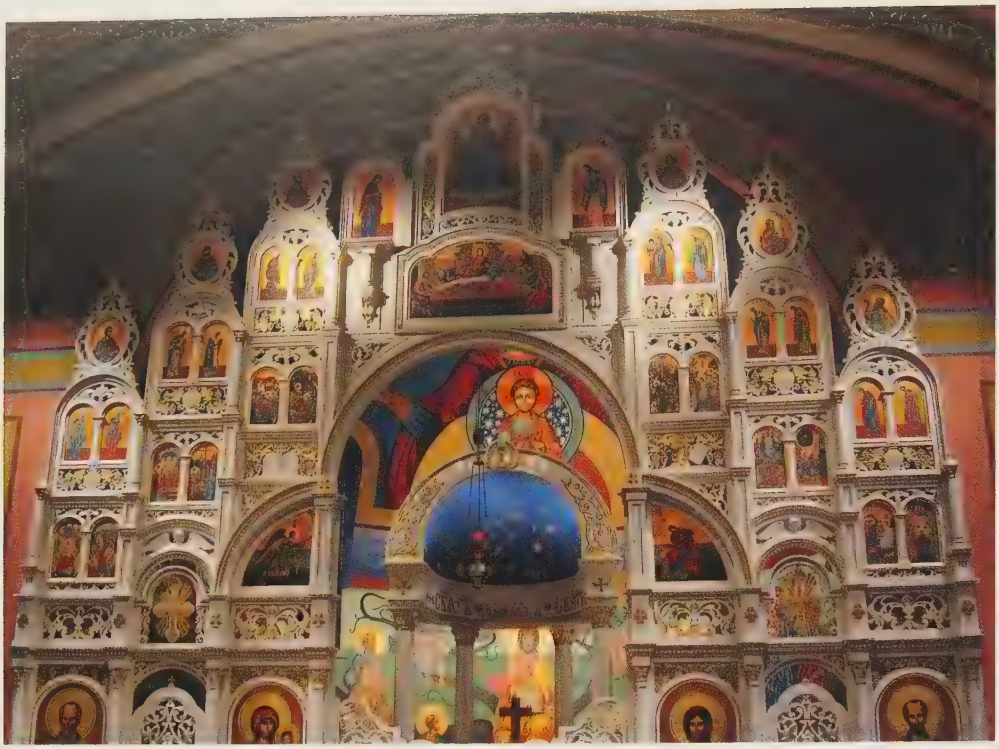


Fig. 8 : *Iconostase de l'église orthodoxe St. John Chrysostom de Pittsburgh*

principe une identification rapide et sans risque d'erreur. L'anthropométrie de Manouvrier et Bertillon, qui signale l'intrusion de la modernité dans le registre prosaïque, emploie des techniques de mesure du visage qui mettent la photographie à contribution. Rien de plus contraire à l'art du portrait, plutôt destiné à faire valoir les aspects non mesurables de l'homme.

Ressemblance évanouie d'un côté, mesurée et recherchée de l'autre : Marilyn semble pour toujours inaccessible, et ces hommes à portée de fusil. Selon une approche sociologique et mondaine, c'est sans aucun doute exact. Mais, en réalité, dans la perspective de l'image, c'est le contraire : *Marilyn* offre une pleine présence, tandis que les *Most Wanted Men* sont absents à la nécessité comme au désir de la recherche dont ils furent les objets. Sur les axes de la visibilité, du bien et du mal, de l'esprit et de la lettre, ces figures s'opposent. Elles sont pourtant conformées au même type de cadrage qui sépare leurs visages (et leurs noms) de leurs corps. Warhol a eu au cours de ses études et pendant ses années de dessinateur publicitaire de nombreuses occasions de comprendre la portée de cette nécessité de « laisser de côté » ce qui pouvait apparaître comme information parasitaire, de ne retenir que l'essentiel, qui permet à l'image de remplir au mieux sa fonction persuasive. Maintenant, aux prises avec l'être, il en découvre toute la portée, non plus à des fins rhétoriques, mais en vue de la fin de l'homme. Avant de spéculer sur le fameux *dictum* warholien selon lequel tout se trouve à la surface, il faut s'interroger sur le fait qu'il n'y a rien autour de l'image (qu'il s'agisse de bouteilles ou de visages), qu'elle apparaît indépendante de tout contexte et, non seulement requiert toute l'attention, mais l'accapare avec autorité. Il ne s'agit pas de la simple oblitération d'un contexte local : les êtres sont vus et restent à voir dans leur essentielle solitude, abandonnés à la surface de leur être qui, hors champ, bouge encore. On ne s'étonnera pas que le dogme publicitaire et le dogme policier partagent les mêmes règles. Il est *a priori* plus déconcertant qu'un peintre les adopte. Mais Warhol utilise au mieux le potentiel à la fois déréalisant et dramatique de ces cadrages serrés : ne subsiste sur la toile, à quelques exceptions près, que la nudité et la solitude du visage que nous devons admettre, voir et revoir dans l'ultime violence de sa décapitation.

Miroirs aveugles

L'une des vocations essentielles du portrait consiste à refléter le caractère et les passions des individus, l'ethos et le pathos, l'être essentiel et les affects que leur inspirent les circonstances. Le permanent et l'occasionnel doivent cohabiter dans la même image, sans que l'un prenne le pas sur l'autre. Si cet équilibre est atteint, un portrait pourra alors être considéré comme réussi, il fera oublier le médium et procurera l'illusion de la vie même. Un cliché, que le cinéma a rendu désuet, a longtemps connu une grande fortune : « Il ne lui manque que la parole. » L'expression pointait cette capacité de la peinture non seulement à incarner les apparences physiques, mais également à rendre sensible l'âme du modèle[42]. Les temps modernes ont préféré la psychologie à l'âme, signe d'une mutation d'un âge métaphysique à une ère positiviste qui veut se croire capable de tout expliquer. De bien des façons, la photographie a donné encore plus d'ampleur à l'approche psychologique, comme en témoignent Nadar avec génie, et Walker Evans ou Robert Frank qui ont pu, grâce à la vitesse même des prises de vue successives, saisir ce que le modèle, parfois photographié à son insu, n'avait plus le temps de dissimuler[43].

Le Photomaton imposait un cadrage contraint, agissait par lui-même et prenait quatre clichés par minute. Laissant habituellement seul le sujet aux prises avec l'objectif, l'expérience pouvait avoir quelque chose d'intimidant. La stratégie adoptée pour les portraits d'Ethel Scull et le sien visait à conjurer cette potentielle terreur de l'objectif célibataire par un comportement juvénile. Elle sera encore employée avec Bobby Short et Judith Green, sans trop de succès en ce qui concerne cette dernière, qui n'accède pas à la pleine confiance qu'offre l'oubli de soi (cat. 34-54). L'exposition du contenu de la *Time Capsule n° 21* en 2003[44] a permis de découvrir des dizaines de photomatons qui, à de rares exceptions près, maintiennent le même genre de mise à distance. Effets burlesques facilement obtenus quand Warhol et ses complices trouvent le moyen de tenir à trois dans la cabine exiguë, ou lorsque Taylor Mead se dévêt et multiplie les grimaces. Les *Screen Tests* que Warhol réalise entre le début 1964 et 1967 ont une double ascendance : celle des photomatons, dont ils démarquent la procédure et auxquels ils empruntent parfois cette veine comique, et celle des *Hommes les plus recherchés*, dont ils sont comme l'expérimentation *in vivo* et dont ils reprennent la dimension spectrale. Ces « bouts d'essai » sont un détournement de la pratique hollywoodienne, moment essentiel d'un casting pour s'assurer des compétences des acteurs et de leur adéquation à un rôle donné. Privés d'une telle fonction, les tests réalisés à la Factory sont pour certains des cabotinages parfois hilarants (Salvador Dalí, Baby Jane Holzer, Mario Montez), parfois embarrassants (Beverly Grant, Susan Sontag), ou d'une ironie mélancolique (Marcel Duchamp). Quelques-uns parviennent à sourire, mais la confrontation du sujet avec lui-même, évitée au cours des séances de Photomaton, prend généralement une tournure plus inquiétante.

La plupart des visiteurs de la Factory semblent avoir pris à la légère la proposition qui leur était faite de prendre place sur un tabouret dans un coin de l'atelier, face à une caméra et sous la lumière intense des projecteurs que Warhol réglait soigneusement avec Billy Name. Ses instructions étaient simples : ne rien dire (la Bolex toujours utilisée pour cette série n'enregistrait pas le son[45]), bouger le moins possible, éviter de cligner des yeux, fixer l'objectif et attendre, imperturbable, que la bobine de deux minutes et soixante-dix-sept secondes soit terminée. Souvent, dès que la caméra s'était mise en marche, Warhol tournait le dos et s'éloignait, laissant le modèle aveuglé seul face à la machine : intensément conscient de lui-même, aux prises avec la seule notion d'identité, objet aliéné au déroulement cinématographique, l'expérience s'est soldée par des effondrements nerveux. Le film *Henry Geldzahler*, d'une durée de quatre-vingt-dix-neuf minutes, fut, selon le témoignage de son unique protagoniste, une expérience éprouvante : « Durant l'heure et demie sans personne derrière la caméra, j'avais épuisé l'intégralité de mon vocabulaire gestuel et tout ce que je pouvais savoir sur moi-même avait été révélé par le film parce qu'il n'y avait aucun moyen de se dérober[46]. » Les modèles ne pouvant interroger le regard neutre de la caméra et encore moins solliciter sa sympathie ou sa compréhension, leurs mécanismes de défense face au peintre échouaient nécessairement. Par les compensations narcissiques qu'il offre, le miroir est un instrument bienveillant et restitue les apparences en mouvement, qui se succèdent afin de gommer telle expression désavantageuse. Les séances des *Screen Tests* sont, elles, sans recours. Aucune échappatoire possible, Warhol est ailleurs, indifférent à ce qui pourrait se passer : son regard était attendu, il est au contraire hors de portée, dénié et d'autant plus obsédant. À la présence effective du regard d'autrui qui révèle le sujet à lui-même, lui permet sa propre reconnaissance comme ego et une possible catharsis, se substitue le regard mort d'une machine. Il fait du divan freudien une chaise électrique.

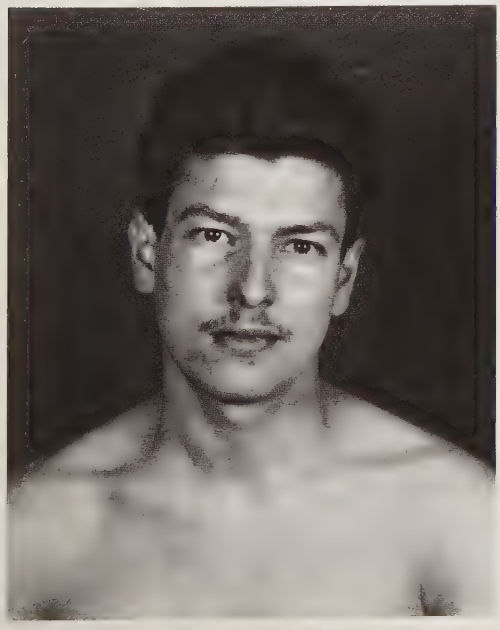


Fig. 9 : August Sander, *Prisonnier politique [Marcel Ancelin]*, 1943
Epreuve contact,
Cologne, Archives August Sander

Cette façon de faire ressentir son absence a bien sûr une composante perverse. Aucun autre que Warhol n'aurait pu mener à bien une telle entreprise, parce que lui seul avait su créer les conditions dans lesquelles elle était possible et pertinente. Une bonne part de l'énigme warholienne tient à cette manière de créer et d'imposer les conditions du regard sur soi et sur les autres, de paraître les avoir oubliées lui-même, et de les exploiter ensuite avec une discrétion et une intelligence qui lui donnent sa puissance à la fois destructrice et créatrice. Habituellement enjouée et souveraine, Edie Sedgwick, dans certains des quatorze bouts d'essai auxquels elle s'est prêtée, semble sur le point de s'effondrer. Les quelque quatre cent soixante-douze *Screen Tests* (dont cent sept avec le seul Philip Fagan), aux éclairages très contrastés, composés avec une variété d'effets graphiques sophistiqués, creusent la surface et construisent le vertige. Le plus déconcertant, dans cette série, est l'involution du regard de la plupart des sujets – le terme d'involution entendu ici à la fois dans son sens premier de « repliement vers l'intérieur » et dans le sens qu'il a reçu en psychiatrie, où il désigne un processus de régression psychophysiologique. Ce repliement a pour effet d'oblitérer les particularités des passions fugaces de tel ou tel individu et de contenir ces visages dans la conscience de soi. Hypnotisés par les objets, les situations et les intérêts circonstanciels qu'ils suscitent dans le cours régulier de leur existence, les sujets ne sont pas ici livrés à eux-mêmes, mais, aveuglés par l'absence prodigieuse de celui qui les a fait venir devant la caméra, ils n'ont d'autre possibilité que de se souvenir de l'être lui-même. En choisissant de projeter ces films à seize images par seconde, et non à la vitesse de la prise de vues de vingt-quatre images par seconde, Warhol entérine la disqualification de la psychologie au profit de la phénoménologie[47].

Selon Ronald Tavel, un temps son scénariste, il s'agissait, au cours de la réalisation des longs métrages de fiction, de « travailler à l'absence de sens[48] ». Le comportement des acteurs se ressent de cette incitation à détruire et faire disparaître le sens dont ils se croyaient animés et produit parfois des effets de panique. L'absurde a été l'un des thèmes majeurs de la littérature et du théâtre au tournant des années 1950. Le destin de Sisyphe est pure répétition vaine, sans motivation ni conséquence, éternel recommencement qui n'est pas même sanctionné par la mort. L'absurde était alors compris comme l'essence même de la condition humaine, dont le pathétisme tenait parfois lieu de philosophie. Warhol prend un parti pris très différent en l'envisageant non plus comme une donnée mais comme un moyen de faire agir ses « acteurs », qui n'ont de prise ni sur leur existence ni sur leur image. Par cet usage de l'absurde, il obtient les effets, non de pure présence qui rassuraient les Sisyphe modernes, mais de présence par défaut, dont les conséquences vont instruire sa conception des portraits peints[49].

Index

Les Screen Tests étaient tournés à l'improviste et de façon occasionnelle. Après avoir décidé d'arrêter de peindre[50], Warhol tourne film après film, explorant la dimension narrative du cinéma dans ses œuvres qui, à un titre ou un autre, sont toujours hors normes[51]. Il marque en 1972 son « retour » à la peinture, en réalité amorcé depuis quelque temps déjà, avec le portrait de Mao Tse-Tung. « J'ai lu tant de choses sur la Chine. Ils sont cinglés. Ils sont contre la créativité. Le seul tableau qu'ils aient jamais fait est le portrait de Mao Tse-Tung. C'est superbe. On dirait une sérigraphie[52]. » Longuement médité, le Mao sérigraphique de Warhol va parvenir à maturité à point nommé, quand Bruno Bischofberger, son marchand zurichois à l'origine de plusieurs commandes privées, lui suggère de peindre un individu dont la notoriété puisse constituer le modèle *princeps* de la galerie de portraits appelée à se développer. Certainement, Mao n'était pas en lui-même le genre de héros qui pouvait susciter un phénomène d'identification et de mimétisme auprès des clients potentiels de Warhol. Son impact sur le carnet de commandes n'en a pas moins été efficace, et l'on peut y discerner au moins deux raisons. La première et la plus évidente : grandiose à tout point de vue, Mao a établi un record de célébrité mondiale auquel personne ne peut rester indifférent. La seconde : il n'apparaît pas seulement dans sa majesté de propagande dans l'image que retient Warhol, il fait aussi l'objet d'un certain nombre de modifications qui affectent sa nature même avec un sens très modulé de

Le choix de ce sujet était, dans le contexte médiatique et artistique de l'époque, très judicieux et témoigne une fois encore de l'intelligence stratégique de Warhol, qui utilise le contexte et s'en arrache aussitôt. Il adoptait la ruse duchampienne consistant à sous-estimer la question du choix de tel objet ou de telle image, alors même que la décision de s'approprier un sujet a toujours été d'une importance extrême. Ses façons de faire ont souvent été mal comprises, si l'on en juge par la quantité de personnes qui revendiquent la paternité de telle ou telle idée. « Ça ne me posait jamais le moindre problème, écrit-il dans *Popisme*, de demander à quelqu'un ce que je devrais peindre, parce que le pop vient du dehors : en quoi demander des idées à quelqu'un serait différent de les rechercher dans les magazines[53] ? » Ces consultations présentaient l'avantage de lui permettre de vérifier la validité de sujets pour lesquels il s'était déjà déterminé. Ce ne sont plus des idées obtenues par déduction, mais des possibilités offertes par la pensée visuelle. Avec la série des portraits de commande, les possibilités s'imposent d'elles-mêmes : les raisons pour l'exécuter sujet après sujet deviennent en quelque sorte objectives, et il pouvait envisager plus ou moins discrètement différents types d'expérimentation et de transformation des images suscitées par des tiers qui avaient un intérêt personnel à apparaître dans une société de représentation.

Les modèles ne représentent pas qu'eux-mêmes, mais aussi la classe sociale dont ils sont issus. Baudelaire : « J'ai dit que chaque époque avait son port, son regard et son geste. C'est surtout dans une vaste galerie de portraits (celle de Versailles, par exemple) que cette proposition devient facile à vérifier[54]. » Artiste exigeant et précurseur des formes contemporaines du reportage, August Sander donna à cette dimension sociologique toute son ampleur par son projet des *Hommes du XX^e siècle*. Il voulut moins rivaliser avec l'état civil qu'il ne chercha à élaborer une représentation aussi complète que possible d'une société décomposée par de profondes mutations et qui allait disparaître dans le totalitarisme. Il tenta de capturer les formes mêmes du passage d'un monde à l'autre – et en cela son entreprise est comparable à celle de Balzac. Mais, comme l'avait noté son ami Otto Brües, Sander croyait « fanatiquement que l'être le plus intime des choses s'exprime dans leur forme extérieure, leur apparence, leur surface[55] ». Cette surface du sujet, qui est en proie à une tension extrême dans certaines photographies, est approchée d'aussi près que possible (*fig. 9*). L'insistance sur les identités sociales en cours de liquidation met au premier plan leur désœuvrement, mais laisse filer la consistance de leur être. Par son simplisme technologique, la photographie échoue à établir la relation entre l'être et ce qui y fait obstacle.

Warhol lui-même ne se souciait pas outre mesure de la représentativité de ses sujets, savait que leurs caractéristiques étaient appelées à disparaître dans l'unité d'une époque bientôt révolue et, pas plus qu'avec ses peintures d'objets, il ne faisait œuvre de sociologue. « Les critiques sociologiques sont des gaspilleurs », disait-il à David Bourdon[56]. Les portraits warholiens composent avec une structure sociale qui est toujours subsumée sous la notion de monde, déplacent – en feignant de n'y pas toucher – les acquisitions de la représentation sociale. Et la galerie qui s'agrandit de mois en mois dans les années 1970 et 1980, jusqu'à atteindre quelque mille et trois sujets, est en effet destinée à accueillir tout le monde. « Je peins tout le monde. Tous ceux qui me le demandent », dit Warhol à Edward Lucie-Smith en 1981[57]. « C'est la seule façon de choisir », et, ajoute-t-il, « j'aime tout le monde. Alors... je ne me demande pas, vous savez, si je les aime ou non. J'aime vraiment tout le monde ». Signant en 1964 trois miroirs[58], Marcel Duchamp déclarait ainsi réaliser par anticipation des portraits *ready-made* : n'importe qui pourrait avoir son portrait éphémère par cette machine trop célibataire pour conserver la moindre image. Tout passe sur ces miroirs indifférents, rien ne reste, pas même le souffle condensé des passants.



Fig. 10 : Andy Warhol, *Liza Minnelli*, 1979
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Parce qu'il se cristallise sur d'autres lignes de fuite, le « tout le monde » de Warhol, son grand monde, n'est pas de la même eau. L'argent constitue un système de représentation en soi, reflète et fixe la structure de la société. Le filtre économique réduisait le spectre d'une clientèle qui ne pouvait être que fortunée. Au début des années 1970, le premier panneau d'un portrait était facturé 25 000 $, les suivants 15 000 $ pièce. Le prix a peu évolué de 1972 à la mort de Warhol[59], ce qui constitue non

seulement un défi aux lois et réalités de l'inflation, mais laisse soupçonner une tout autre dimension à la question[60]. Il y a quelque chose de singulier à payer pour sa propre image perpétuellement fuyante, et à cette singularité, dont il avait parfaitement conscience, Warhol donnait sa vertigineuse dimension symbolique en exigeant non un simple paiement, mais une rançon[61]. Il comprenait l'échange autant à la façon de Méphistophélès qu'à celle d'Henri Ford : l'argent est tout, l'argent n'est rien. Il procure l'incertaine et redoutable illusion de conjurer le destin et de neutraliser la puissance des apparences. Mais, quelle que soit la dépense qu'il consent, nul ne survivra à sa propre image.

Ruses du maquillage

Dans un monde presque entièrement dupliqué par ses médiations, « tout le monde » n'est pas égal en termes de moyens, mais l'est en termes de désirs : associer sa propre représentation à la beauté canonique est le désir le plus ancien et le mieux implanté dans les sociétés modernes. Warhol lui-même le savait bien, tentant à plusieurs reprises d'améliorer sa propre apparence physique, qui ne cessait de le tourmenter. « Que dans toutes les parties, écrivait Alberti, [le peintre] s'attache non seulement à la ressemblance des choses mais d'abord à la beauté même[62]. » S'il le faut, au prix de libertés prises avec les caractéristiques physiques du modèle[63]. Les anecdotes sur ces arrangements avec la nature se sont multipliées au cours des siècles. La ruse de Piero della Francesca pour tourner à son avantage la disgrâce de Federico da Montefeltro était la même que celle dont usa Appelle. « Appelle, écrivait Quintillien, ne montra que d'un côté le portrait d'Antigonos, pour cacher la difformité causée par la perte d'un œil[64]. » Ces défis à la délicatesse des peintres révèlent une des difficultés majeures du portrait : être à la fois ressemblant et flatteur, vrai et sublime, détaillé et séduisant. C'est la beauté surnaturelle que le peintre y mettra de sa propre initiative qui est le mieux à même de garantir au modèle la postérité dont il rêve en posant pendant de longues heures. Cet aspect donnera tout son prix à un portrait dont la valeur documentaire et mémoriale sera transcendée par la beauté. L'œuvre, écrivait Aristote, doit surpasser le modèle qu'elles qu'en puissent être les conséquences au plan de la vraisemblance et à celui de la morale[65].

En sollicitant Andy Warhol, les commanditaires avaient conscience que l'image qu'il produirait d'eux serait bien plus que le reflet exact de leur apparence. Le réalisme de la photographie est *de facto* dissous par son application sur la peinture : le procédé non seulement autorise mais réclame, techniquement et sensiblement, quelques arrangements avec l'image source. Quand il utilisait des images préexistantes, l'intervention majeure portait sur le cadrage. En prenant les photographies lui-même, il entérine le passage du stéréotype au type, pour lequel le même principe de cadrage s'applique mais qu'il peut déterminer dans les détails. Surtout, en les faisant maquiller, il conditionne les modèles, les contient dans leur apparence avant même la prise de vue. Le fond de teint blanc appliqué sur le visage des sujets féminins dissimulait quelques défauts éventuels, mais aplatissait le visage et en faisait un masque. Cette préparation sur le vif au devenir image, par les modifications qu'il introduisait physiquement et mentalement, devait sans doute provoquer un sentiment d'étrangeté à soi. Dans ses remarquables *Self-Portraits in Drag*, Warhol a lui-même fait l'épreuve de la capacité du maquillage à déréaliser le sujet. « Je » n'est pas tout à fait un autre, mais Warhol comprend à la surface figée de son visage de quoi procède le moi. Les femmes, et plus spécialement les actrices, ont l'habitude du maquillage, mais, à en juger par les portraits de Carolina Herrera, Jane Fonda ou Liza Minnelli (*Fig. 10*), il devient une sorte de camisole qui referme les traits sur eux-mêmes.

La vertu est toujours artificielle, disait Baudelaire. « La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle. » La femme appartient à ce monde, mais elle est en même temps projetée dans le domaine de l'au-delà. « L'usage de la poudre de riz, si niaisement anathématisé par les philosophes candides, a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur[66]. » Le recours au maquillage s'imposait pour ces portraits de commande : conférer au modèle une unité, une unanimité des traits, sans laquelle le visage échouerait à devenir image et à se trouver confondu par la peinture. Entre tous, le merveilleux portrait de Kay Fortson rend sensible la capacité du maquillage à effacer toute émotion au profit d'une impassibilité hiératique. « Dans certains portraits de femmes, écrit David Bourdon, notamment ceux de Carolina Herrera et Liza Minnelli [on pourrait ajouter ceux de Debbie Harry et de Dolly Parton], Warhol fait sérigraphier les lèvres avec de la peinture émail rouge pour obtenir un effet plus saisissant[67]. » Le rouge à lèvres devient un point de fixation et déréalise plus encore l'apparence, et certains sujets, dont il électrifie les yeux, deviennent des *doppelgänger*[68].

Les caractéristiques techniques du Polaroïd Big Shot permettaient de redoubler ces effets et de pallier jusqu'à un certain point l'absence de maquillage[69]. Si cela ne suffisait pas, il disposait d'autres ressources pour qu'une personne jeune paraisse « encore plus jeune ; et une personne âgée un peu moins âgée ; une personne belle, encore plus belle ; et une personne laide, un peu moins laide[70] ». Il s'assurait avant tout d'une quantité variable de clichés (de quelques dizaines à une centaine), parmi lesquels il en choisissait soigneusement quatre. Après quoi, écrit sa collaboratrice Pat Hackett, « il procédait à la chirurgie plastique sur les modèles pour les rendre aussi attirants que possible (il allongeait leur cou, raccourcissait leur nez, élargissait leurs lèvres et leur éclaircissait le teint comme bon lui semblait). En résumé, il faisait aux autres ce qu'il aurait aimé qu'ils lui fissent[71] ». L'exigence de beauté et de séduction a des limites et empiète évidemment sur la ressemblance objective : avant même que l'encre sérigraphique n'ait traversé la toile préalablement peinte, la rassurante identification à soi-même est entravée.

Ces manipulations, comme dans le cas de son *Mao*, peuvent conduire à certaines ambiguïtés qui concernent le genre du sujet, les *Ladies and Gentlemen* en étant le modèle explicite. L'androgynie se manifeste de façon plus discrète mais incontestable dans le cas de Mick Jagger ou dans ceux de Daniella Morrera, de Katie Jones. Ces ambiguïtés donnent une bonne indication et de la pensée plus générale de Warhol concernant la notion même d'identité qui mine chacun des portraits, et de la liberté qu'il était susceptible de prendre alors même qu'il lui fallait satisfaire des attentes précises. Cette liberté est incontestable pour peu que l'on soit sensible à l'une des qualités les plus éminentes de Warhol, son sens de l'ironie. Elle traverse son œuvre de part en part sous des formes plus ou moins sensibles, mais reste toujours légère. Elle est perceptible dans le portrait de Watson Powell, dans certains *Screen Tests* (ceux de Susan Sontag, par exemple), dans les différentes versions de Sylvester Stallone (*cf.* cat. 202-203), dans le double portrait de Samuel et Ethel LeFrak, sans parler de ceux du prince Charles et de la princesse Diana. Il se peut que les quelques portraits refusés par

leurs commanditaires l'aient été pour cette raison[72], mais son ironie n'était jamais dévastatrice. Elle est indissociable d'une empathie qui le plus souvent s'exprime, pure de toute ambiguïté, dans ses meilleurs tableaux, comme ceux de Kimiko Powers, de la baronne de Waldner, de Keith Haring et Juan Dubose, d'Irving Blum, de Russel Means, parmi tant d'autres.

L'art de Warhol, écrivait David Bourdon, est essentiellement cosmétique[73]. La cosmétique est l'art d'embellir les surfaces du corps au moyen de différents produits appropriés (onguents, fards, poudres, parfums, laques et gommes...) et d'émettre des signes d'appartenance sociale régis par des conventions plus ou moins raffinées. La cosmétique révèle autant qu'elle masque, dissimule la surface de la peau autant qu'elle la valorise. Au figuré, quand il désigne les actions qui s'attachent aux apparences plutôt qu'aux substances, le terme a des connotations péjoratives. Selon l'étymologie, pourtant, le terme « cosmétique » signifie « relatif à l'ordre du monde ». L'art cosmétique n'abolit pas les différences mais les estompe, les affaiblit pour qu'elles puissent contribuer à l'harmonie générale des apparences au sens qu'entendait Nietzsche, qui louait les Grecs pour leur intelligence de la vie et leur compréhension « courageuse » des apparences. « Superficiels – *par profondeur* ! », les Grecs pouvaient « croire à des formes, à des sons, à des paroles, à tout l'Olympe des apparences[74] ». Les surfaces cosmétiquées disposent la raison de l'harmonie, mais n'ouvrent aucun droit à la vérité. Telle que la pratique Warhol, la cosmétique n'est certainement pas la succession apaisante de retouches à laquelle on se livre dans les salons : on pourra juger de sa violence par les acétates préparatoires au portrait de Debbie Harry (*cf.* p. 60). L'opération est incisive et cruelle, mais c'est la seule façon de saisir les ombres et de les faire coexister dans l'espace du visible.



Fig. 11 : Andy Warhol, *Skull*, vers 1976
Épreuve argentique
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Du type au Prototype

De la plupart des portraits de Warhol se dégage une impression de pétrification : les visages semblent suspendus à un souffle, prisonniers d'une distance difficilement appréciable mais irréversible. Les victimes consentantes des *Screen Tests* étaient confrontées à l'étrange expérience d'être vues et capturées par la machine cinématographique livrée à elle-même. Les portraits peints offrent au spectateur une expérience tout aussi singulière consistant à regarder une image qui nous regarde et nous plonge corps et âme dans une interminable durée. Si, au cours des séances de pose, Warhol était bel et bien présent derrière l'objectif du Big Shot, il apparaît dans quelques documentaires vidéo absorbé dans l'acte de regarder et, en définitive, dissimulé par le masque et les attributs de son personnage, presque absent. D'où ces regards de défi (Gianni Agnelli, David Whitney), de stupeur (Yves Saint Laurent, Roy Lichtenstein), de simple tristesse (Alexander Iolas, Lee Radziwill) ou de mélancolie (Debbie Harry). La joie semble parfois forcée, comme s'il s'agissait d'échapper à une tension d'autant plus forte qu'elle était dissimulée. Quels que soient les sentiments qui les habitaient ou que nous projetons en eux, ils passent au second plan et persiste un regard fixe, absorbé par le tableau à venir, c'est-à-dire vers nous. Ces regards désemparés, partagés entre l'envie de traverser les apparences et celui d'y demeurer pour toujours, restent impénétrables.

Jane Daggett Dillenberger a rapproché les effigies warholiennes de l'art du Fayoum, qui nous est surtout connu par les peintures destinées à orner les sarcophages[75]. Le rapprochement est troublant, mais légitimé par la solennité de la pose occultant toute expression et plus encore par la fixité du regard. « Saisis sur le vif, sans doute, écrit Jean-Christophe Bailly, ces visages sont pourtant sans impatience, ils sont au bord du temps, dans un retrait qui n'est plus leur vie et qui n'est pas encore leur mort[76]. » En anticipant crânement sur la mort, ces portraits y échappent, suspendus à une éternité prochaine dont leurs modèles ne voulaient rien connaître ou qu'ils ignoraient. Warhol n'avait pas manqué d'établir le lien de ses sujets à la mort[77]. « La mort, disait-il, vous donne vraiment l'air d'une star[78] », et l'air d'une star, l'apparence d'une étoile scintillante et appauvrie dans la distance incommensurable, est bien ce qui tient sur un tableau et reste au fond de la rétine.

Toute image est sarcophage, dévore les chairs dans la succession des temps jusqu'à mettre l'os à nu. Warhol reprend le motif traditionnel du *memento mori* dans sa série des *Crânes* (*Fig. 11* ; cat. 356-359), et met en scène ce lien qui unit toute représentation humaine, tout enregistrement de la vie quel qu'il soit, à la mort. Comme l'avait remarqué Ronnie Cutrone, ces peintures monumentales sont en quelque sorte le portrait de tout le monde[79] et donnent la réplique aux portraits. Le dialogue se poursuit sans fin dans le plus grand silence. Pour une série de polaroïds et de tableaux réalisés en 1978, Warhol a pris lui-même une pose qui tient à la fois d'un Hamlet soudain détaché des illusions du vivant et d'un Don Juan qui, au lieu d'écarter de son chemin le crâne funeste, le pose sur sa propre tête ou sur son épaule (*Fig. 12*). Et, dans une série plus tardive, il se représente comme un spectre déjà très éloigné du monde, parfois dissimulé dans les entrelacs d'un camouflage, fantôme immatériel qui paraît tantôt s'avancer tantôt s'éloigner du plan du tableau. « J'ai compris que l'existence elle-même n'est rien et je me suis senti mieux. Mais je suis encore obsédé par l'idée que je vais regarder dans le miroir, et que je ne verrai personne, rien[80]. » Warhol avait les moyens de sa philosophie et pouvait, loin du miroir, obliger le néant à consentir à la forme.



Fig. 12 : Andy Warhol, *Self-Portrait with Skull*, 1978
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Londres, galerie Anthony d'Offay

Lucy R. Lippard a insisté sur le processus de déshumanisation à l'œuvre chez Warhol. Ce dernier avait bonne conscience des vanités du présent que, sans émotion, il voyait se multiplier autour de son appareil photographique. Indifférent au destin des natures mortes, il concevait le temps dans son éternité : si la déshumanisation avait en effet eu lieu, elle ne suscitait en lui aucun regret. Il avait répétitivement fixé les aspects toujours différents de ses semblables par son regard si étrange qu'il paraissait être celui de l'absence même, le regard si vide et pénétrant de celui qui de toute façon va partir. Le monde aura été humain, la peinture en préservera la trace fragile. Avec *La Derniere Cène* (cat. 360), série inspirée par l'œuvre de Léonard de Vinci à laquelle il se consacre au cours des dernières années de sa vie, son regard absent mais entier trouve la vraie image, s'y absorbe et parfois s'y aveugle. Le face-à-face change profondément de nature, autrui ne donne plus la mesure de l'existence – l'image maintenant est entendue : Warhol réalise avec ces derniers tableaux le dépassement de la chosification de l'être.

Ecce homo : Ponce Pilate livrait à la foule impatiente celui qu'on appelait le Christ, mais se déclarait en même temps impuissant à enchaîner le Dieu qu'Il était et que lui, Pilate, ne savait connaître. Toute question de foi mise à part, l'énigme du Dieu miraculeusement incarné a dirigé du début à la fin l'approche warholienne du sujet humain : Adam se résout dans l'avènement du Messie. Réitérée sans relâche dans de monumentales compositions sérigraphiées ou dessinées, son interprétation en 1985 et 1986 de la figure christique, représentée par Léonard les yeux baissés, aboutit à une appropriation intime. Dans les versions les plus dépouillées, autour de son visage, le monde s'efface. Dans d'autres, il est superposé ou juxtaposé à la silhouette d'un culturiste dominé par le slogan dérisoire de l'incarnation superflue : *Be a Somebody with a Bod*, « soyez quelqu'un avec un corps ». À la droite d'un autre tableau (*Fig. 13*), l'une des deux images du Maître et de ses disciples, à peine esquissés, se rapproche et, sauf son ombre, le verre de vin a disparu. *Ecce homo* : Warhol livre l'image du Dieu vivant dans laquelle se confondent, génération après génération, les incarnations successives de l'homme. *La Derniere Cène* offre un testament au lieu du manifeste qu'il n'a jamais daigné écrire : transcendée par l'acte méditatif de la peinture, l'image n'est pas une fin en soi, mais l'intermédiaire qui ouvre à la contemplation du Prototype. Le Christ est la *prima forma* par laquelle l'intelligence tend à la compréhension du Dieu invisible, à la connaissance parfaite du Père. L'appauvrissement de son image auquel Andy Warhol s'emploie dans les fastes de la répétition fait à nouveau résonner les impressions de l'iconostase de St. John Chrysostom. Avec *La Derniere Cène*, la traversée des apparences est accomplie.



Fig. 13 : Andy Warhol, *Last supper*, 1986
Encre sérigraphique sur toile
Munich, collection Brandhorst

1. Cité par Bob Colacello, « Andy Warhol's Portraits, A Personnal View », *in* cat. exp., Cologne, galerie Jablonka, 2000.
2. Ethel Scull, citée *in* DE ANTONIO (Emile), TUCHMAN (Mitch), *Painters Painting, A Candid History of the Modern Art Scene 1940-1970*, New York, Abbeville Press, 1984, p. 123.
3. Selon un autre témoignage d'Ethel Scull, recueilli par le *Ladies Home Journal* en mars 1964. *Cf.* FREI, PRINTZ, 2002, tome I, p. 410.
4. Holly Solomon dira, à propos de son portrait, réalisé en 1966 : « Je voulais être Brigitte Bardot. Je voulais être Jeanne Moreau, Marilyn Monroe, toutes en une. » *In* cat. exp., Hambourg, 1999, p. 99.
5. Elle commandera son propre portrait à quelque temps de là. Warhol retiendra son profil pour les six panneaux. *Cf.* FREI, PRINTZ, 2002, n° 1823, p. 170-171.
6. Ainsi raconte-t-il dans *Popisme* : « Cecil Beaton était à l'un de ces dîners et, quand je lui demandai si je pouvais faire son portrait, il accepta volontiers et nous montâmes aussitôt à l'étage où je dessinai son pied avec une rose entre les orteils. » WARHOL, *Popisme*, p. 169.
7. « Tu vois, l'ourlet de sa robe au-dessus de la poitrine a le même contour que le bas de la boîte. Le contour de sa tête et de sa gorge est presque identique à celui de la boîte. Son sourire a la même courbe que la boîte, et il est juste au centre du visage, comme le médaillon d'or sur l'étiquette. » « Warhol interroge Bourdon », *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 36.
8. Entretien avec Eva Windmüller, *Stern Magazine*, 8 octobre 1981. Dans la tradition classique, on parle de « portrait d'un homme, ou d'une femme, mais on ne dit pas le portrait d'un cheval, d'une maison ou d'un arbre. On dit la figure... », précisait André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent*, Paris, 1676.
9. « La véritable nature d'Andy est celle d'un grand portraitiste. » Henry Geldzahler, *in* WILCOCK. 1971, n. p.
10. BAUDELAIRE (Charles), *Salon de 1859*, chap. V, *in Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1976, p. 655.
11. GREENBERG (Clement), « Chronique artistique, *Partisan Review*, 1952 », *Art et culture*, Paris, Macula, 1988, p. 164.
12. Voir par exemple JUDD (Donald), « De quelques objets spécifiques », *in Ecrits*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1991, p. 13.
13. « En tout cas, le moment où Warhol réintroduit le format du portrait traditionnel dans son œuvre signale en effet sa disparition totale comme artiste. » Benjamin Buchloh, « Residual Resemblance, Three Notes on the Ends of Portraiture », *in Face-Off : The Portrait in Recent Art*, Philadelphie, Institute of Contemporary Art, 1994, p. 62.
14. Au cours du colloque sur le Pop Art qui fut organisé au MoMA en 1963, Hilton Kramer avait déjà déclaré : « Le pop art ne nous dit pas ce que l'on ressent à traverser ce moment de la civilisation. Son effet sur la société est tout simplement de nous réconcilier avec un monde de consommation, de banalité et de vulgarité. » « A Symposium on Pop Art », *Arts Magazine*, avril 1963, *special supplement*, p. 38-39.
15. Voir dans le présent catalogue l'article d'Hilton Kramer reproduit p. 328
16. Bergman mit au point le fameux « regard-caméra » dans son film *Monika*, 1952.
17. AUMONT (Jacques), *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992.
18. JANOUCH (Gustav), *Conversations avec Kafka*, Paris, Maurice Nadeau, 1978, p. 213.
19. PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 42.
20. *Ibid.*, p. 101.
21. *Cf.* Le Livre de la Sagesse (XIV, 15), *in La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1999.
22. Voir SCHÖNBORN (Cristoph), *L'Icône du Christ, fondements théologiques*, Paris, Éditions du Cerf, 1976, 3e éd., 1986.
23. Première Épître aux Corinthiens (X, 19-20) : « Que veux-je dire ? Que l'idolothyte est quelque chose ? Ou que l'idole est quelque chose ? Non, mais ce qu'ils immolent, ils l'immolent aux démons et non à Dieu. » *In La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1999.
24. Saint Jean Damascène, *Discours sur les images*, *in* MENOZZI (Daniele), *Les Images, L'Église et les arts visuels*, Paris, Éditions du Cerf, 1991, p. 93.
25. BACON (Francis), « Entretien avec Jean Clair, Maurice Eschapasse, Peter Malchus » [1971], *in* BACON (Francis), *Entretiens*, Paris, Éditions Carré, 1996, p. 26.
26. Selon Leonard Kessler, son condisciple à Carneghie Tech, il fut d'abord titré *The Lord...* On trouve également mentionnée cette autre version : *The Broad Gave Me my Face, But I Can Pick my Own Nose* (correspondance avec l'auteur, 7 octobre 2008) : « Le Seigneur [ou la grosse] m'a refilé mon visage, mais je peux me gratter le nez tout seul. »
27. Quelques dessins de jeunesse à la feuille d'or ont pour thème l'Église chrétienne, voir en particulier cat. exp., Paris, 1990, p. 111.
28. Au sens large, on entend par « monotype » le report unique d'une peinture sur une surface par simple pression. Chez Warhol, la « ligne tamponnée » est obtenue par la mise en contact de deux feuilles de papier. Voir LINVINGSTONE (Marco), « À faire soi-même : notes sur les techniques de Warhol », *in* cat. exp., Paris, 1990, p. 64.
29. Voir le texte de Nan Rosenthal, « Let us now praise famous men : Warhol as art director », *in The Work of Andy Warhol* [ed. Gary Garels], New York, Dia Art Foundation, 1989, p. 34 *sq.*
30. CRONE, 1970.
31. « Cliché métallique en relief obtenu, à partir d'une composition en relief originale (caractères typographiques, gravure, photogravure, etc.), au moyen de flans qui prennent l'empreinte de la composition et dans lesquels on coule un alliage à base de plomb. » *Trésor de la langue française.*

32. Il était en cela encouragé par Emile De Antonio. « De était la première personne que j'aie connue qui considérait l'art publicitaire comme un art authentique, et l'art authentique comme de l'art publicitaire, et il avait incité tout New York à voir les choses de cette façon. » WARHOL, *Popisme*, p. 26.

33. Le profil de Dick Tracy, le visage de la princesse Margaret (qu'il peindra à deux reprises d'après la une du *New York Post*).

34. Il donnera une nouvelle version épurée de *Before and After* en 1962 (cat. Rais. n° 191).

35. WARHOL, *Popisme*, p. 28.

36. Une des raisons pour lesquelles Warhol s'intéressait à Donahue est, selon Geldzhaler, qu'il avait la réputation d'être gay. Henry Geldzhaler, « Andy Warhol : Virginal Voyeur », *in* cat. exp., Londres, Anthony d'Offay Gallery, 1993, p. 18.

37. « Puisque les portraits dérivent de la photographie, on pourrait s'attendre à ce qu'ils soient extrêmement réalistes. Paradoxalement, ils donnent en fait moins d'informations précises sur un visage que les portraits pris sur le vif peints par, disons, Philip Pearlstein, Alice Neel ou Sylvia Sleigh. » *Cf.* BOURDON (David), *in* « Andy Warhol and the Society Icon », *Art in America*, janvier-février 1975, p. 42-45, repr. *in* PRATT (Alan R.) [dir.], *The Critical Response to Andy Warhol*, Westport & London, Greenwood Press, 1997, p. 108.

38. WARHOL, *Popisme*, p. 48.

39. En témoignent les archives conservées à Pittsburgh. Le catalogue *Warhol Look* reproduit pas moins de cent images de Marilyn Monroe (cat. exp., New York, 2007, p. 40-48.)

40. DRAGON (Gilbert), *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007, p. 206.

41. Les critiques n'ont pas manqué de souligner le « double entendre » du titre, qui établit une ambiguïté entre le registre juridique et le registre érotique.

42. Au contraire, Warhol prive les sujets de ses portraits filmés de toute capacité élocutoire.

43. C'est à l'occasion de leur collaboration à l'ouvrage *Let Us Now Praise Famous Men* entre 1936 et 1941 (date de sa publication) que Walker Evans et James Agee ont l'idée de *Many are called*. Ce livre, regroupant des photographies prises dans le métro de New York avec un appareil photo dissimulé, ne sera pourtant pas publié avant 1966. Il a été réédité en 2004 par Yale University Press.

44. Cat. exp., Francfort, 2003. Consultable en ligne à l'adresse : http://www.warhol.org/tc21/index.html

45. ANGELL, 2006, p. 13.

46. Cité par David Bourdon, « Andy Warhol and the Society Icon », *Art in America*, janvier-février 1975, repr. *in* PRATT, p. 107.

47. ANGELL, 2006, p. 21.

48. Ronald Tavel, *in* STEIN (Jean), *Edie American Girl*, New York, Grove Press, [1982] 1994, p. 232.

49. Pour Callie Angell, les *Screen Tests* sont « les cellules souches de l'art du portrait chez Warhol. Courts, simples, et d'une certaine façon plus directs que ses tableaux sérigraphiés, ces films ne portent pas seulement en germe les fondements techniques et conceptuels des portraits peints plus tard par Warhol mais nous présentent leur sujet avec une immédiateté qu'on ne trouve que rarement dans ses autres œuvres. » *Op. cit.*, p. 12.

50. L'annonce en est faite à Paris, au moment de sa deuxième exposition à la galerie Ileana Sonnabend, au mois de mai 1965, voir *Popisme*, p. 151. L'attentat de Valerie Solanas en 1968 va interrompre de longs mois toute activité. Au cours de sa convalescence, Paul Morissey prend en charge la production et la réalisation des films.

51. Ainsi de ***** (Four Stars)*, film de vingt-cinq heures, projeté une seule fois en 1967 (voir WARHOL, *Popisme*, p. 308). En dehors des films réalisés par Paul Morrissey, le plus grand succès de Warhol dans ce domaine est *Chelsea Girls* (1966).

52. Warhol en conversation téléphonique avec Bourdon le 4 septembre 1971, rapporté dans BOURDON, 1990, p. 317.

53. WARHOL, *Popisme*, p. 41.

54. BAUDELAIRE (Charles), *Le Peintre de la vie moderne*, p. 695.

55. LANGE (Susanne), CONRATH-SCHOLL (Gabriele) [dir.], *Hommes du XX^e^ siècle*, Paris, Éditions de la Martinière, 2002, p. 14.

56. « Warhol interroge Bourdon », *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 32.

57. « Andy Warhol s'entretient avec Edward Lucie-Smith », *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 302. Voir dans le présent catalogue la reproduction de cet entretien p. 314

58. Voir SCHWARZ (Arturo), *The Complete Works of Marcel Duchamp*, vol. II, New York, Delano Greenidge Editions, 1997, n° 607, p. 841.

59. Selon le témoignage de Vincent Fremont, « le prix pour un portrait entre les années 1970 et 1985-1986 environ était de 25 000 $ pour le premier panneau de 40 x 40 et de 15 000 $ pour le deuxième ou deux à 40 000 $. Quand le prix augmenta, il était de 30 000 $ pour le premier panneau et de 20 000 $ pour le second. » Correspondance avec l'auteur, 28 août 2008.

60. En 1986, la publicité dans le Christmas Book de Neiman Marcus pour l'opération conjointe Aramis-Warhol, limitée à trois commandes, annonce sans autre précision un prix de 35 000 $.

61. Voir notre article « Ransom, redemption », *in* cat. exp., Stockholm, 1998, p. 57 *sq.*

62. ALBERTI (Leon Battista), *De la peinture* (*De pictura*), Paris, Macula, 1992, p. 219.

63. Warhol avouait effacer dans ses autoportraits les boutons qui le défiguraient. « Les boutons représentent un état temporaire, et n'ont rien à voir avec ce que vous paraissez réellement. Omettez toujours les défauts – ils ne font pas partie de la bonne image que vous souhaitez. » WARHOL, *Ma philosophie*, p. 56.

64. Citation de Quintilien tirée de *Institution oratoire*, *in* REINACH (Adolphe), *La Peinture ancienne*, Paris, Macula, 1985, p. 353.

65. ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 25, 61 b 9, p. 133-134.

66. BAUDELAIRE (Charles), *Le Peintre de la vie moderne*, *in Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1976, p. 716-717.

67. BOURDON, 1989, p. 338.

68. Comme dans les portraits de Truman Capote (1979) ou de Maria Shriver (1986).

69. Voir plus loin le témoignage de Vincent Fremont (p. 63).

70. C'est ainsi qu'Édouard Pommier résume l'argumentation de l'écrivain portugais Francisco de Holanda, qui acheva en 1549 un traité intitulé *Do tirar polo natural* (« De l'art de tirer au naturel »). POMMIER (Édouard), *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 132.

71. Préface, *in* WARHOL, *Journal*, p. 18.

72. Il dira à Bess Winakor : « Je les arrange, c'est tout. Mais c'est peut-être pour ça qu'ils en rejettent certains. » WARHOL, *Entretiens*, p. 229. Au moins aucun commanditaire n'a-t-il détruit son propre portrait, comme s'y est résolu l'an passé Bernard Breslauer, dont le portrait peint par Lucian Freud dans les années 1950 lui était devenu, semble-t-il, difficile à supporter. *Cf.* JONES (Jonathan), « Inconvenient Truths », *The Guardian*, 28 août 2008.

73. David Bourdon, *in* PRATT, p. 107.

74. NIETZSCHE (Friedrich), *Le Gai Savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 27.

75. DAGGETT DILLENBERGER (Jane), *The Religious Art of Andy Warhol*, New York, Continuum, 1998, p. 28.

76. BAILLY (Jean-Christophe), *L'Apostrophe muette*, Paris, Hazan, 2005, p. 20.

77. WARHOL, *Entretiens*, p. 114.

78. Andy Warhol, *in Andy Warhol's TV on Saturday Night Life*, 1981.

79. Cité par Trevor Fairbrother, « Skulls », *in* GARELS (Gary) [dir.], *The Work of Andy Warhol*, New York, Dia Art Foundation, 1989, p. 96-97. Ronnie Cutrone fut l'assistant de Warhol de 1971 à 1981.

80. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 14.



Andy Warhol, *Hammer and Sickle*, 1976
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
New York, The Museum of Modern Art

Le communisme esthétique d'Andy Warhol

Didier Ottinger

« L'idée d'Amérique est formidable, parce que plus une chose est égale, et plus elle est américaine[1]. »
Andy Warhol

La guerre froide n'a pas eu lieu ! Tout, dans l'œuvre d'Andy Warhol, démontre qu'au regard de la culture, des valeurs qui la fondent, ce conflit n'aura été qu'une fiction, le fantasme paranoïaque de deux mondes dont l'existence ne se justifiait que par l'invention de leur image inversée, par la fiction savamment entretenue de l'existence de leur altérité radicale. Au-delà des apparences qu'offrait le miroir déformant des idéologies, un socle de valeurs communes unifiait un monde que la géopolitique voulait voir divisé en deux « blocs » hétérogènes. Les années d'après-guerre étaient celles de la normalisation, de la standardisation, celles de l'avènement d'une consommation et d'une culture de masse. Communisme à l'Est, « commonisme » à l'Ouest[2], la norme des besoins et des goûts devenait universelle. Ils étaient ceux de l'« homme unidimensionnel » décrit par Herbert Marcuse dans son ouvrage de 1964.

« Aujourd'hui, l'antagonisme entre la réalité culturelle et la réalité sociale s'affaiblit ; les éléments oppositionnels, étrangers, transcendants, grâce auxquels la culture supérieure constituait *une autre dimension* de la réalité sont en train de disparaître[3]. »

Le « rideau » qui séparait Est et Ouest, comme les murs de la Factory, était d'aluminium plutôt que de fer. Aux visiteurs venus chercher le frisson du monde distinctif, exceptionnel, de l'art, il ne renvoyait que l'image, à peine déformée, de la plus morne banalité.

Trois ans après ce constat, alors qu'Andy Warhol, figure reconnue du monde de la communication en plein essor, peint ses premiers tableaux, un journaliste de *Time* opère un rapprochement qui faisait écho aux craintes de Rosenberg : « Le destin de notre civilisation occidentale dépend de notre combat contre tous ces bastions de Madison Avenue (le centre de l'industrie publicitaire) plus qu'il ne dépend de notre combat contre le communisme[4]. »

Au moment où résonne cette mise en garde, la « civilisation » chère à Arnold Toynbee est aussi menacée que celle des Indiens d'Amazonie. Sa religion de l'individualisme, ses rites prométhéens n'ont plus cours que dans le périmètre restreint du « Village » ; Andy Warhol ignore l'inquiétude qui taraude l'élite romantique de Greenwich Village : « Ce qu'il y a de formidable dans ce pays, c'est que l'Amérique a inauguré une tradition où les plus riches consommateurs achètent en fait les mêmes choses que les plus pauvres. On peut regarder la télé et boire du Coca-Cola, et on sait que le président boit du Coca, que Liz Taylor boit du Coca, et, pensez donc, vous aussi, vous pouvez boire du Coca. Un Coca est toujours un Coca, et aucune somme d'argent ne peut vous procurer un meilleur Coca que celui du clochard au coin de la rue[5]. »

Prenant acte de l'accomplissement du projet démocratique américain, Warhol se fait le prophète d'un communisme du goût, dont l'universalité ressemble, à s'y méprendre, à celle de la boisson gazeuse. « Je voudrais moi aussi que tout le monde pense de la même façon. Mais Brecht, d'une certaine façon, voulait y parvenir par le communisme. C'est le gouvernement qui s'en occupe en Russie. Ici, on finit par y arriver sans le secours d'un gouvernement autoritaire. Donc, si ça marche aussi facilement, pourquoi ça ne marcherait pas sans le communisme ? Tout le monde se ressemble et se comporte de la même façon, et ça s'accentue[6]. »

Il existait bien deux voies pour conduire à la démocratie radicale inscrite au cœur du projet communiste : la première, violente, tapageuse, supposait l'adhésion à une idéologie intransigeante ; la seconde, plus insidieusement efficace, était promise, sans exclusive... aux consommateurs des supermarchés. Le mur de Berlin séparait deux conceptions d'une même « civilisation » : la première, idéologique ; la seconde, consumériste. L'une et l'autre voies conduisaient bien à ce « communisme », dont le sens s'enracine dans son origine linguistique latine : *communis*, qualifiant l'accessibilité collective des valeurs, avant de se colorer péjorativement, pour devenir l'apanage du « médiocre », du « vulgaire », le bien du plus grand nombre. N'est-ce pas ce « communisme » inscrit au cœur de la démocratie américaine que n'ont cessé de combattre ses élites ? Un « commonisme » dont Alexis de Tocqueville avait déjà souligné la prégnance. « Quand il n'y avait que les riches qui eussent des montres, elles étaient presque toutes excellentes. On n'en fait plus guère

les beaux-arts quelque chose d'analogue à ce que j'ai déjà fait voir quand j'ai parlé des arts utiles. Ils multiplient leurs œuvres et diminuent le mérite de chacune d'elles[8]. »

Le génie démocratique américain peine à s'accommoder d'une conception aristocratique, élitiste, de l'art – conception que l'histoire des idées a cristallisée dans la notion d'avant-garde. Apparue dans *Les Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (1825) de Claude Henri de Saint-Simon, la notion d'avant-garde artistique est indissociable d'une conception politique, adossée à une conception hiérarchisée de la société, dont l'essor et la prospérité reposent sur la qualité, l'engagement de ses élites. Parmi celles-ci, Saint-Simon identifie trois fonctions appelées à jouer un rôle d'aiguillons, de guides : la science, l'industrie, l'art. Plaçant les artistes sur le promontoire des temps à venir, Saint-Simon leur fait dire : « C'est nous, artistes, qui servirons d'avant-garde : la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide[9]. »

La société industrielle, éclairée, que Saint-Simon appelle de ses vœux est celle des « pères fondateurs » des États-Unis d'Amérique. Pour les penseurs utopiques qu'annonce Saint-Simon, la responsabilité sociale, politique, qui incombe à l'avant-garde artistique, devient un véritable *topos*. En 1848, c'est le fouriériste Désiré Laverdant qui, dans *La Mission de l'art. Du rôle des artistes*, écrit que « l'art, expression de la société le plus élevé, exprime dans son essor les tendances sociales les plus avancées ; il est précurseur et révélateur[10] ». Face à cette vision prophétique de l'art se dresse bientôt une idéologie qui en conteste l'élitisme, les relations insidieuses avec l'ordre conservateur. Laverdant stigmatise cette pensée nouvelle, cette remise en cause du principe de l'anticipation avant-gardiste, « que n'arrive pas à concevoir l'école communiste[11] », puisqu'il s'agit bien d'elle.

Cette opposition à l'avant-gardisme artistique prend force de loi avec l'apparition en Russie du premier État se réclamant du communisme. Dans un article de 1924 consacré au futurisme, Léon Trotski précise la « ligne du parti ». Il souligne les affinités de caste qui unissent les classes dirigeantes aux artistes de la bohème, lesquels, précise-t-il, ne rêvent « secrètement [que] de quelques boutons [...], si possible dorés[12] ». Trotski dénonce l'hermétisme, le formalisme de leurs recherches, dans lequel il ne voit qu'« arrogance individualiste[13] ». Dans la Russie soviétique comme dans l'Amérique démocratique, le réalisme devient la norme esthétique dominante.

Le parti communiste ne peut imaginer une société guidée par une minorité, claquemurée dans sa tour d'ivoire. C'est des masses, et d'elles seules, que l'artiste doit tirer les leçons et modèles de son art. « L'élévation du niveau culturel de la classe ouvrière aidera et influencera ces novateurs qui ont vraiment quelque chose à dire », conclut Trotski. Un programme qu'Andy Warhol appliquera à la lettre.



Fig. 1 : Norman Rockwell,
Couverture du *Saturday Evening Post*,
27 avril 1940

Il aura fallu de nombreuses années de pédagogie active de la part des premiers collectionneurs d'art d'avant-garde américains, Stein, Quinn, Galatin, Dreier, Guggenheim, Barnes... pour persuader les élites financières et industrielles de leur pays que cet art incarnait les valeurs auxquelles elles étaient elles-mêmes les plus attachées (anticipation, audace, innovation...). Cette collusion a pris une forme publique en 1929, avec la création du Museum of Modern Art (MoMA) de New York. Vitrine autant que bastion, le nouveau musée s'est imposé comme fer de lance d'un combat contre le « démocratisme » esthétique (le « communisme »), consubstantiel à la civilisation, contre sa tendance à « apprivoiser » les formes de l'avant-garde, à les adapter aux besoins du divertissement de masse ou de la consommation[14].

L'antagonisme entre l'avant-garde artistique et la société américaine prend un tour dogmatique avec la publication d'*Avant-Garde et Kitsch* de Clement Greenberg, en 1939. Promu

pour plusieurs décennies comme catéchisme de l'avant-garde au pays de Disney, le texte trace la frontière infranchissable qui sépare l'art véritable d'« un art et [d']une littérature populaires et commerciaux faits de chromos, de couvertures de magazines, d'illustrations, d'images publicitaires, de littérature à bon marché, de bandes dessinées, de musique de bastringue, de danse à claquettes, de films hollywoodiens, etc.[15] ». Brillant funambule théorique, Clement Greenberg concilie les valeurs d'une avant-garde, dont il n'ignore rien des liens avec l'élite « bourgeoise », et la visée marxiste, révolutionnaire, de ses analyses. Il concède que l'avant-garde est à la fois ce qu'« une partie de la société bourgeoise a produit [...] de totalement nouveau » et qu'elle incarne une « forme nouvelle de critique de la société[16] ».

Les convictions trotskistes de Greenberg le conduisent à dénoncer l'éradication de l'avant-garde opérée sous les auspices du réalisme socialiste stalinien. Dans l'ordre des menaces qui pèsent sur la culture d'avant-garde, il est pour lui un plus grand danger que le réalisme socialiste : la culture populaire américaine. « C'est Repine [peintre du réalisme socialiste soviétique] que veut le paysan et rien d'autre. Il est heureux néanmoins pour Repine que le paysan ait été protégé des produits du capitalisme américain : Repine n'aurait aucune chance contre une couverture du *Saturday Evening Post* par Norman Rockwell[17]. »

Le péril identifié par Greenberg est bien des plus réels. À peine l'Amérique s'est-elle dotée, avec l'expressionnisme abstrait, d'une avant-garde digne de ce nom que le pop art déferle dans les galeries de New York, inspirant à Harold Rosenberg un constat désabusé : « Le toc s'est emparé de tous les arts aux USA[18]. » Sur un mode euphorique, Henry Geldzahler, conservateur au Metropolitan Museum of Art de New York, confirme que le triomphe du pop art est bien celui de la culture populaire américaine : « Après les années héroïques de l'expressionnisme abstrait, une plus jeune génération d'artistes introduit petit à petit un nouveau régionalisme américain, mais cette fois-ci, en raison des médias de masse, il s'agit d'un régionalisme à échelle nationale[19]... »

Le constat le plus lucide quant au bouleversement culturel que vient de connaître l'Amérique gagnée par le pop art est formulé par un critique d'*Arts Magazine* : « Car maintenant, nous pouvons trouver chez une nouvelle génération d'artistes des preuves de plus en plus fortes que non seulement le rêve américain est mort, mais que cela aussi, c'est de l'avant-garde[20]. »

Après l'expressionnisme abstrait

En 1953, pour marquer sans ambages la fin d'un chapitre de l'histoire de l'art américain, Robert Rauschenberg efface méticuleusement un dessin qu'il a extorqué à Willem de Kooning. Le parricide exprimé par ce geste n'a échappé à aucun de ses commentateurs. Plus que le passage des générations, davantage qu'une querelle d'école, l'« effacement » de Kooning occupe symboliquement, pour les artistes pop, la place qui revient à la prise du palais d'hiver par les révolutionnaires russes. Avec ce dessin, périclite le dernier greffon de la culture avant-gardiste transplantée outre-Atlantique. Que ce modèle disparaisse sous la forme d'un dessin de Kooning, incarnation américaine de la culture bohème européenne, ne peut être imputé au seul caprice du hasard.

Après des années de combat, au prix de nombreux drames humains, était finalement apparue, sur les rives de l'Hudson, une école accomplissant les promesses de l'art moderne européen. Manhattan avait enfin ses artistes maudits ! Au prix d'ingénieuses prouesses casuistiques, Clement Greenberg était parvenu à renouer les fils d'une histoire erratique, avait fait de l'expressionnisme abstrait le digne héritier du formalisme cubiste. Harold Rosenberg avait donné une âme à cet art de la « forme pure ». Il avait rendu à l'avant-garde américaine le pathos, le spleen, sans lequel le mythe de la bohème eût été incomplet. Plaquant les thèses de l'existentialisme sur les œuvres produites à Greenwich Village, il avait fait du tableau « une arène » – le lieu où se jouait un « drame lucide ».

Annonciateur d'une ère nouvelle, Rauschenberg n'en franchira pas le seuil. C'est à Andy Warhol que revient de tirer toutes les conséquences de « l'effacement » de l'expressionnisme abstrait et, avec lui, du principe avant-gardiste de l'art. Avec une efficacité d'autant plus implacable qu'elle affiche le masque de la désinvolture, il va s'appliquer à ruiner la mythologie sur laquelle s'était développé l'art moderne américain. Rien ne manquait à cette imagerie d'Épinal, peuplée d'artistes inspirés, écorchés vifs, virils et belliqueux piliers de bars. Warhol décrit cet univers dont le cinéma hollywoodien fait aujourd'hui ses choux gras : « Le monde des expressionnistes abstraits était très macho. Les peintres qui avaient l'habitude de traîner au Cedar Bar, du côté d'University Place, étaient tous des durs, des types virils qui s'empoignaient et disaient des trucs du genre : "Je vais te foutre tes putains de dents en l'air" ; ou encore : "Je vais te piquer ta gonzesse"[21]. »

Construction antithétique parfaite de ces figures intransigeantes et agressives de prophètes des temps futurs, Warhol allait se composer un personnage diaphane, efféminé, aux certitudes molles, aux convictions de béni-oui-oui. « Tu fais trop tante ! », lui lâchera Emile de Antonio (promoteur de l'art des années 1950 et 1960, agent de Johns et de Rauschenberg) que Warhol interrogeait sur ses difficultés à intégrer le milieu de l'art. Le machisme des peintres de l'expressionnisme abstrait s'accordait à la vocation qu'ils s'étaient donnée de hérauts des vérités transcendantes (des mythes et autres puissances cosmiques). L'artiste des masses – Trotski, dans sa phase bolchevik, l'avait proclamé – se devait, lui, d'être un médiateur, un miroir, une éponge...

Ayant décidé de devenir artiste, Warhol s'en prend au mythe de Pollock, le parangon de l'artiste d'avant-garde américain. *Danse Diagram – Tango* (début 1962) applique au tableau la mise à plat caractéristique de la fabrication des œuvres de Pollock. Transformant l'« arène » des peintres de l'expressionnisme abstrait en piste de danse de charleston et de fox-trot, les peintures de Warhol purgent de leur gravité existentielle la « danse » de Pollock autour de ses toiles (à la fin des années 1950, Allan Kaprow impose la lecture d'une « chorégraphie » pollockienne).

Un soir de 1943, venu livrer le tableau (*Mural*) que lui avait commandé Peggy Guggenheim, Jackson Pollock avait scandalisé l'assistance rassemblée pour une « party » en urinant dans la cheminée de son hôtesse. En 1961, Andy Warhol réalise une série d'œuvres (*Piss Paintings*) qui reproduisent ce geste symbolique d'une peinture « couillue[22] ». Des années plus tard, cet hommage ironique prendra une forme monumentale, avec la série des *Oxydations*, conçues suivant la même « technique ».

Au début des années 1960, critiques et artistes new-yorkais sont conscients de la rupture qu'opère l'apparition du pop art. Pour éviter de jeter l'idéal avant-gardiste avec le bain moussant de l'art pop, Harold Rosenberg prend fait et cause pour Claes Oldenburg, dont l'art reste à ses yeux porteur d'« objectifs psychologiques et sociaux...[23] » – soit les qualités qu'il avait lui-même attribuées aux œuvres de l'expressionnisme abstrait. Les « grognards » de l'avant-garde, les artistes familiers du Cedar Bar, ne se trompent pas sur l'incompatibilité radicale de leur art avec



Fig. 2 : Andy Warhol, *Vitrine du magasin Bonwit Teller,*
New York, avril 1961 (dans laquelle figurent *Advertisement,*
Little King, *Superman*, *Before and After* et *Saturday's Popeye*)

celui des artistes pop. Lorsque leur galeriste, Sidney Janis, décide d'organiser l'exposition « New Realists » en 1962, Mark Rothko, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, William Baziotes (à l'exception de Kooning) rompent tout lien avec sa galerie.

L'émergence de la figure de Marcel Duchamp au sein de l'art américain est concomitante de l'effacement de l'expressionnisme abstrait. Présent de façon pratiquement continue à New York depuis 1915, Duchamp traverse les années 1960 dans un quasi-anonymat. L'apparition aux États-Unis d'une peinture d'avant-garde, faisant de son « opacité », de sa « physicalité », de son « opticalité », l'horizon ultime de ses recherches, ne pouvait qu'inspirer un bâillement d'ennui (la plus radicale de ses postures militantes) à un Duchamp dénonciateur récidiviste de la « bêtise » de l'art « rétinien ». À la mythologie postromantique de l'artiste expressionniste abstrait, Duchamp n'avait cessé d'opposer une attitude de passivité plus ou moins feinte. Son retour à l'avant-scène de l'art américain était en grande partie due à la mutation poétique résultant d'un engouement soudain pour les pensées extrême-orientales. Des références indiennes des auteurs de la Beat Generation à la popularité des conférences données à New York par les maîtres de la pensée zen, les philosophies orientales conquièrent l'intelligentsia américaine au début des années 1950. John Cage est la figure de proue de cette translation culturelle qui conduit les artistes américains à adopter une esthétique du désinvestissement subjectif, à explorer les voies d'un art de la « passivité ». La « composition » de quatre minutes trente-trois secondes de silence de Cage reste l'œuvre emblématique de cette esthétique, par laquelle s'efface le principe démiurgique, consubstantiel à la création d'avant-garde. Par ce geste d'effacement radical, il ouvre la voie à un art qui renonce à révéler, à même tout simplement dire, pour célébrer des sons et des bruits dans la genèse desquels il n'a pris aucune part. Warhol reprendra cette ascèse à son compte : « [...] la vie personnelle et l'amour personnel sont les deux sujets qui n'intéressent pas le sage de type oriental[24]. »
Cage joue également un rôle essentiel dans la redécouverte de l'œuvre de Duchamp par les artistes américains. C'est lui qui initie Robert Rauschenberg à une œuvre que l'artiste des *combine-paintings* découvre concrètement à l'occasion de l'exposition Dada qu'organise la galerie Sidney Janis en 1954. La même année, Rauschenberg se rend au Philadelphia Museum of Art où sont inaugurées les salles consacrées aux œuvres de Duchamp de la collection Arensberg. Le critique Brian O'Doherty note que la « beauté d'indifférence[25] » que Duchamp recherchait pour ses *ready-made* caractérise également l'œuvre de Rauschenberg, qui « ne reconnaît pas les catégories du beau et du laid, s'intéresse seulement à ce qui est là[26] ». Lorsque paraît en 1959 la monographie que Robert Lebel consacre à l'œuvre de Duchamp, Rauschenberg n'est pas le seul à lui vouer alors un « intérêt passionné[27] ». Le détachement de Duchamp, ses assauts répétés contre la mythologie de l'artiste inspiré deviennent bientôt la norme de l'art américain. Des peintures à bandes de Frank Stella (1960) au transfert pictural des bandes dessinées opéré par Roy Lichtenstein, partout se dégonflent les baudruches postromantiques.
Andy Warhol emprunte à Marcel Duchamp nombre de ses stratégies et de ses comportements : sa virtuosité à esquiver le dilemme

du choix, son usage militant de la féminisation, sa défiance récurrente à l'endroit de la peinture. La féminisation de Warhol fait écho aux travestissements répétés de Duchamp. Là où ce dernier endosse par intermittence le masque de Rrose Selavy, Warhol cultive à temps plein son image de « tante ». Appliquée de façon littérale aux symboles du pouvoir et de l'autorité, cette féminisation conduit Warhol à transformer Mao Tse-Tung en une flamboyante drag queen – une posture qui, dans sa forme artistique, devient, pour Lucy Lippard, la norme de l'art américain : « Au début des années 1960, les artistes mâles investissent le domaine de la femme et saccagent en toute impunité. Cela donnera le pop art, le plus populaire mouvement artistique américain qui ait jamais existé[28]. »

Aux combats héroïques contre les anges de l'inspiration, aux audaces prométhéennes, succèdent un consentement passif, un déplacement subtil, un art du leurre et du maquillage, une tactique qui trouve dans le *ready-made* son application parfaite – un *ready-made*, comme il se doit, lui-même féminisé. Les *gender studies* ont relevé le caractère « domestique » de l'iconographie du pop art. Warhol trouve ses sujets au fond du panier de la ménagère : boîtes de Brillo, de corn flakes Kellogg's, de jus de pomme Mott's, de Ketchup, de légumes Del Monte dupliquées sont les uniques sujets de sa première exposition à la Stable Gallery (1964).

Duchamp est le seul artiste pour lequel Warhol manifeste une curiosité tenace. Présent à Los Angeles pour son exposition à la Ferus Gallery, il assiste le 8 octobre 1964 au vernissage de la rétrospective de l'œuvre de Duchamp qu'organise le Pasadena Museum of Art. Deux ans plus tard, Warhol se rend chez Cordier et Ekstrom pour y filmer le « peintre défroqué », invité d'honneur d'une exposition de la Chess Association. Duchamp est la seule personnalité à laquelle Warhol ait envisagé de consacrer un film de vingt-quatre heures. Plusieurs œuvres rendent compte de cette admiration. *Handle with Care – Glass – Thank you* de 1962 a pu apparaître comme un hommage au *Grand Verre*, un clin d'œil à l'accident par lequel il s'est trouvé brisé. La citation duchampienne ne fait plus aucun doute avec les *Thirteen Most Wanted Men* qu'imagine Warhol pour orner le pavillon des États-Unis de l'Exposition universelle de New York. Les portraits des hommes les plus recherchés par les services de police américains transposent directement le *Wanted / 2000 reward*, un avis de recherche que Duchamp avait utilisé comme affiche pour sa rétrospective à Pasadena (*Wanted $ 2 000 reward*, 1923).

Si elles ne relèvent pas de l'hommage direct, certaines œuvres témoignent d'une singulière parenté d'esprit. Dans le même registre, les toiles produites par du sperme éjaculé réalisées par Warhol au milieu des années 1970 font écho à la « technique » employée par Duchamp dans une de ses « compositions » (le *Paysage fautif* offert à Maria Martin comme *unicum* dans son exemplaire de la *Boîte-en-valise*). David Bourdon relate en outre que Warhol a pensé à une œuvre voyeuriste qui ressemblerait à *Étant donné*[29].

Duchamp et Warhol partagent une même défiance à l'endroit d'une peinture devenue l'objet d'un culte fétichiste. Duchamp donne à ce soupçon la forme radicale d'un renoncement, qui le conduit, à partir de 1915, à se présenter comme un peintre « défroqué ». Dans les pas de son aîné, Warhol annonce en 1965 qu'il renonce à la peinture, au profit du cinéma. Cette abjuration prend la forme d'une exposition manifeste (1966, galerie Castelli), dans laquelle les peintures attendues sont remplacées par un papier peint au motif répété de vaches psychédéliques (un veau d'or démultiplié pour dire son rejet des images idolâtres ?).

Pour tout objet susceptible de satisfaire l'appétit des collectionneurs, Warhol y présente ses nuages argentés gonflés d'hélium : « On ouvre une fenêtre, on les laisse s'envoler, et ça fait un objet en moins ! », commente-t-il, sardonique[30]. L'atteinte la plus insidieuse, la plus efficace, au prestige de la peinture tient à la négation des attributs qu'elle hérite de sa définition romantique. Expression subjective, inspiration, talent, savoir-faire se voient systématiquement contestés par Warhol, qui leur oppose passivité, délégation, production « industrielle ». Cette démystification est un écho profane de cette *kénose*, de cet affaiblissement de la puissance des images mis doctrinalement en jeu dans les icônes que contemplait Warhol, chaque dimanche dans l'église de St. Vincent Ferre ou à St. Mary's Byzantine Ruthenian Rite Church.

L'héritage de Duchamp est double, comme l'est la figure Janus de Marcel et de Rrose, comme l'était sa participation à Dada et au surréalisme. Warhol se fait dadaïste en travaillant méthodiquement au désinvestissement symbolique de l'œuvre d'art. Il assume l'héritage du surréalisme par son attitude bienveillante à l'endroit des formes de l'art populaire.

Dès sa première exposition en Amérique[31], le surréalisme est rapproché des formes de ce divertissement que s'efforceront bientôt d'endiguer les critiques formalistes. « Nous l'avons tous rencontré [le surréalisme] et quelques-uns en ont reconnu l'esprit, plus dilué et popularisé dans *Mickey Mouse* et dans les *Silly Symphonies* », écrit le critique du *Hartford Time*[32]. Collectionneur précoce d'un art construit, abstrait, Albert Eugene Galatin décèle dans les tableaux de Dali « un cocktail de Maxfield Parrish et de Vermeer, avec une formidable pointe de quelque chose d'extrêmement malsain[33] ». Maxfield Parrish (1870-1966), aujourd'hui tombé dans l'oubli, était dans les années 1920 le peintre le plus célèbre des États-Unis. En 1963 encore, *Time Magazine* le plaçait dans la triade des artistes les plus connus du grand public, aux côtés de Cézanne et de Van Gogh. Par son style réaliste, son iconographie délicieusement mièvre, l'œuvre de Maxfield Parrish annonce celle de Norman Rockwell (*Fig. 1*), qui devait, quelque temps plus tard, provoquer des haut-le-cœur à Clement Greenberg. Parrish est le premier artiste à avoir véritablement tiré tout son parti des techniques modernes de reproduction. Ses saynettes édifiantes, reproduites sur des calendriers, en posters, sur les pages des magazines, constituaient l'ornement standard du « home » américain. Les accointances du surréalisme avec la culture de masse sont soulignées par la présence de bandes dessinées dans l'exposition surréaliste qu'organise Julian Levy à New York en 1932[34]. Ces liens avec l'*Entertainment* prennent une valeur évidente en 1939, quand Dali, dont l'art et le personnage sont identifiés au mouvement outre-Atlantique, réalise le pavillon du « Rêve de Vénus » pour l'Exposition internationale de New York, ou encore lorsqu'il conçoit, à grand renfort de publicité, l'installation des vitrines d'un grand magasin de la 5e Avenue.

L'aisance du surréalisme à composer avec la « camelote » et autres formes du kitsch populaire lui vaut les foudres de l'orthodoxie avant-gardiste. En 1935, Alfred Barr, directeur du MoMA, écrit que « dadaïsme et surréalisme semblaient être pour les tenants de l'extrême avant-garde, des mouvements réactionnaires, et en effet, c'est ce qu'ils sont[35] ». Quatre ans plus tard, c'est Clement Greenberg qui renforce la digue avant-gardiste, menacée par l'ouragan dalinien : « [...] le surréalisme dans les arts plastiques est une tendance réactionnaire qui tente de restaurer un "sujet" extérieur[36]. »

Julian Levy, qui introduit le surréalisme aux États-Unis, souligne, parmi les premiers, ce que le pop art lui doit. En 1911, Guillaume Apollinaire écrivait qu'« il sera peut-être réservé à un artiste aussi dégagé de préoccupations esthétiques, aussi préoccupé d'énergie que Marcel Duchamp, de réconcilier l'art et le peuple[37] ». C'est au pop art, à son « commonisme » hérité de Duchamp, qu'il reviendra d'accomplir cette prophétie.

Le commonisme d'Andy Warhol

« Quel homme digne du nom d'artiste et quel amateur véritable a jamais confondu l'art avec l'industrie ? »

Charles Baudelaire, *Le Public et la Photographie*, Salon de 1859.

Au temps du maccarthysme, nul doute qu'Andy Warhol eût été suspecté de sympathies communistes. Ses peintures de marteaux et de faucilles, ses nombreuses effigies de Lénine auraient suffi à alimenter ce soupçon. La « citation inconsciente » de Brecht, venue aux lèvres de l'artiste dans l'interview qu'il accorde à Gene Swenson en 1963, n'a pas échappé aux gardiens de la ligne « octobriste ». Warhol comptait en outre un certain nombre de « marxistes » patentés parmi ses proches – parmi ceux-là, De Antonio (présenté comme « marxiste » par David Bourdon), qui conseilla à Warhol d'opter pour une facture impersonnelle, réaliste, et de renoncer à un néo-expressionniste (symptomatique d'un individualisme bourgeois) pour ses premières transpositions de BD.

Communisme et consumérisme partagent un même projet d'élever les masses au rang de prescripteur de ses formes et de ses actions. De cette idéologie, Warhol s'est fait le militant exemplaire. Les vecteurs du commerce sont ses premiers médiums. En 1949, la revue *Glamour* est la première à accepter de publier ses dessins.

Cynisme, provocation ou conscience aiguë d'entrer, par ce sacrifice de la subjectivité, en contact avec un désir, une sensibilité collective, il ajoute : « Après toutes ces retouches, les dessins avaient du sentiment, ils avaient un style[38]. » Grâce à cette ductilité exemplaire, Warhol accède en quelques années au panthéon des dessinateurs commerciaux. Dans les vitrines des grands magasins, il déploie le même « génie » paradoxal, nourri d'une aspiration à l'anonymat. Alors que Rauschenberg et Johns, contraints économiquement de réaliser les vitrines de Bonwit Teller, jugent ce travail dégradant et recourent, pour le mener à bien, au pseudonyme de « Matson Jones », Warhol, lui, ne craint pas de présenter ses propres tableaux au milieu d'un assemblage de mannequins (*fig. 2*). Carrefour des produits du commerce et des masses, la vitrine appartient à l'imaginaire des surréalistes (*Le Paysan de Paris* d'Aragon s'attache à la poésie des passages, ces rues transformées en vitrine continue). Dali, à New York, en fait un lieu d'expression stratégique. Pendant la guerre, Duchamp y a déployé son sens de la provocation (*fig. 3*).



Fig. 3 : Marcel Duchamp,
Vitrine de la librairie Gotham Book Mart *décorée pour la sortie de la revue* Arcane 17 *dirigée par André Breton*,
New York, 1945

Kiesler, en 1930, leur consacre un ouvrage, *Comtemporary Art Applied to the Store and its Display*, dans lequel il invite à y transposer les modèles puisés dans les œuvres de « Mondrian, Braque, Ozenfant, Doesburg, Arp, Léger, Miro et autres[39] ». Avec l'installation fondatrice de Claes Oldenburg, *The Store*, la vitrine devient l'espace naturel du pop art.

Le second lieu que le consumérisme (le « commonisme ») américain comme le communisme soviétique associent emblématiquement aux masses est l'usine, la chaîne de montage. Warhol a baptisé son atelier la « Factory ». « L'"Usine" n'est pas un plus mauvais nom qu'un autre. Une usine, c'est là où l'on construit des choses. C'est là que je fabrique ou que je construis mes œuvres[40]. » La Factory produit à la chaîne des œuvres à la qualité constante. La sérigraphie est la technique la plus adaptée à ce productivisme : « Je voulais quelque chose de plus fort qui donne l'impression d'avoir été réalisé sur une chaîne de montage[41]. » Elle seule permet une productivité capable (en théorie au moins) de satisfaire l'appétit des masses. « Les moyens mécaniques sont d'aujourd'hui. En les employant je peux apporter l'art à plus de gens[42]. » Elle seule permet d'accomplir l'utopie commoniste/communiste de l'art. « Le pop art est pour tout le monde. Je ne crois pas que l'art devrait être réservé à une élite ; je pense qu'il doit s'adresser à la masse des Américains, qui, en général, l'acceptent assez bien[43]. »

1. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 90.
2. Pour qualifier l'esthétique nouvelle qui apparaît avec le pop art, Ivan Karp, la « tête chercheuse » de la galerie Castelli, suggère le terme de « commonism », *cf.* TOMKINS (Calvin), *Off the Wall : the Portrait of Robert Rauschenberg*, New York, Picador, 2005, p. 162.
3. MARCUSE (Herbert), *L'Homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Éditions de Minuit, 1962, p. 82.
4. TOYNBEE (Arnold), « The Mammoth Mirror », *Time*, 12 octobre 1962.
5. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 89.
6. WARHOL, *Entretiens*, p. 41.
7. TOCQUEVILLE DE (Alexis), *De la démocratie en Amérique*, Paris, Gallimard, coll. Folio histoire, n° 13, 1961, p. 75.
8. *Ibid.*, p. 77.
9. SAINT-SIMON DE (Claude Henri) [dir.], *Les Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Bossange père, 1825, p. 341.
10. LAVERDANT (Désiré), *La Mission de l'art. Du rôle des artistes*, Salon de 1845, Paris, La Phalange, 1845, p. 4.
11. *Ibid.*, p. 10.
12. TROTSKI (Léon), *Littérature et révolution*, Paris, Union générale d'édition, coll. 10/18, 1964, p. 147.
13. *Ibid.*, p. 170.
14. Le plus américain des artistes est de ce point de vue Kiesler qui, en 1930, rédige son *Contemporary Art Applied to the Store and its Display.*
15. GREENBERG (Clement), « Avant-garde et kitsch », *Art et culture, essais critiques,* Paris, Macula, 1989, p. 15-16.
16. *Ibid.*, p.10.
17. *Ibid.*, p. 21.
18. ROSENBERG (Harold), *La Tradition du nouveau*, Paris, Éditions de Minuit, p. 266.
19. GELDZAHLER (Henry), *in* SELZ (Peter), « A Symposium on Pop Art », *Arts Magazine*, avril 1963, p. 37.
20. TILLIM (Sidney), « Month in Review », *Arts Magazine*, New York, vol. 36, n° 5, février 1962, p. 34-36.
21. WARHOL, *Popisme*, p. 36.
22. *Cf.* CR, vol. 1, p. 469.
23. *Cf.* Marilyn, *in* ROSENBERG (Harold), *The De-définition of Art*, Paris, Jacqueline Chambon, 1991, p. 121.
24. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 43.
25. O'DOHERTY (Brian), *American Masters : the Voice and the Myth*, New York, Random House, 1974, p. 112.
26. TOMKINS (Calvin), *Off the Wall : the Portrait of Robert Rauschenberg*, New York, Picador, 2005, p. 105.
27. *Ibid.*, p. 155.
28. LIPPARD (Lucy), *From the Center : Feminist Essays on Women's Art*, New York, Dutton, 1976, p. 56.
29. *Cf.* BOURDON, 1989, p. 316.
30. *Ibid.*, p. 230. Et ces « nuages », comme le relève David Bourdon, ne peuvent manquer de rappeler les sacs de charbon que Duchamp avait installés au plafond de la galerie Maeght en 1947, dans l'exposition du surréalisme.
31. C'est en 1931 que le Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut) organise la première exposition surréaliste aux États-Unis : « Newer Super Realism ».
32. Catalogue *Surrealism and Modernism*, Wadsworth Atheneum Museum of Art, 10 avril 2003-18 janvier 2004.
33. Catalogue *Surréalisme dans la collection du MoMA,* 16 juin-30 juillet 1978, cité par Carolyn Lanchner.
34. Joseph Cornell est le premier à faire entrer des portraits d'actrices hollywoodiennes dans ses œuvres : *Untitled (Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall)*, 1946.
35. « Modern Works of Art : 5th Anniversary Exhibition », New York, MoMA, 1935, p. 16.
36. GREENBERG (Clement), « Avant-garde et kitsch », *Art et culture, essais critiques*, Paris, Macula, 1989, p. 13.
37. APOLLINAIRE (Guillaume), *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1991, p. 48.
38. SWENSON (G.R.), « What is pop ? », *Art News*, novembre 1963, p. 26.
39. Cité par Cécile Whiting, *A Taste for Pop*, Cambridge University Press, 1997, p. 16.
40. Warhol, « Underground Films : Art or Naughty Movies », entretien avec Douglas Arango, juin 1966, cité *in* BUCHLOH, 1990, p. 40.
41. WARHOL, *Popisme*, p. 48.
42. Entretien avec Douglas Arango, juin 1966.
43. WARHOL, *Entretiens*, p. 104.





Philip Fagan posant pour Six Months *à la Factory*, 1964

Living Portrait Boxes

Philippe-Alain Michaud

« Tout ce qui passe sur un visage d'homme au cours d'une seule heure est inimaginable[1]. »
Elias Canetti

En 1964, un an après avoir inauguré la pratique des photomatons, Warhol réalisait ses premiers Screen Tests et déclarait : « Tout au long de l'année, nous avons tourné des films muets. Des films, des films et encore des films. Nous en tournions tellement qu'on ne prenait même pas la peine de donner des titres à la plupart d'entre eux. Des amis passaient et s'installaient devant la caméra, stars de la bobine d'un jour[2]. » Démentant cette indifférence de façade (mais pour Warhol, l'indifférence est un principe, voire une méthode), de 1964 à 1966, plus de cinq cents *Screen Tests* seront tournés selon un protocole méticuleux et invariable, composant une sorte de carnet de croquis filmiques – l'archive des figurants appelés à comparaître sur la scène de la Factory –, croquis dont les longs métrages accentueront les traits jusqu'à la caricature.

Ces « bouts d'essai », d'une durée approximative de trois minutes (la durée d'un chargeur), sont tournés avec une caméra Bolex 16 mm, en format carré (1/33), la plupart du temps en noir et blanc, en une seule prise, en plan fixe et sans montage. Ils sont projetés directement sur un mur à seize images par seconde[3], au seuil du scintillement, au point où la fermeture et l'ouverture régulières du volet laissent apparaître la suture entre les photogrammes et la structure discontinu du ruban filmique. Les *Screen Tests* déclinent une série d'actions simples, volontaires ou involontaires, anodines et infiniment diverses : fumer, mâcher (de la gomme), se sucer un doigt, se recoiffer, passer sa langue sur ses lèvres ou les toucher de ses doigts, suer, pleurer, parler, chanter, remuer la tête au son d'une musique insonore et sans source visible, et surtout (toujours), regarder – ailleurs, ou dans l'objectif de la caméra.

Différents fonds, alternativement clairs et sombres, sont utilisés en fonction de la complexion des modèles (blonds ou bruns, bouffis ou émaciés, peau sombre ou claire, grasse ou sèche...), de la lumière, ou peut-être de l'humeur du jour : tissus épinglés au mur, écrans de cinéma portables, mur de brique ou cloison de bois peint, rouleau de papier, ou simplement le décor argenté de la Factory, mais toujours des fonds monochromes que seules viennent moduler la disposition et l'intensité des lumières. Des accessoires apparaissent parfois (cigarette, collier, lunettes noires, barre de chocolat, bouteille de Coca), comme les instruments d'un typage qui prolonge la personnalité du modèle ou l'emblématise : ils peuvent aussi – simultanément ? – n'avoir aucune signification.

Les *Screen Tests* sont parfois exécutés en deux ou trois versions successives, qui se différencient par un léger changement dans le cadre ou la position du modèle (le dernier portrait presque immanquablement plus rigide et plus composé), et parfois recadrés sur un détail – une bouche, un œil – filmé en très gros plan. Sur le modèle des *silkscreens* démultipliés et ajointés bord à bord, et dont la dénomination même renvoie à l'univers du cinéma, plusieurs séries de *Screen Tests* sont montées bout à bout : *Thirteen Most Beautiful Women*, *Thirteen Most Beautiful Boys*, *Fifty Fantastic and Fifty Personalities* et *Six Months*, un projet inachevé pour lequel Warhol devait réaliser chaque jour pendant six mois un portrait de son boyfriend Philip Fagan (leur relation ne dura pas assez longtemps). Certains *Screen Tests* enfin, associés à des gélatines de couleur, serviront de décor aux performances de l'*Exploding Plastic Inevitable* (*Fig. 1*). Projetés à l'arrière de la scène et sur les musiciens du Velvet Underground, ils reproduisent leurs effigies à grande échelle – contrepoint visuel du son « brut et cru » du groupe : « Brut et cru, c'était aussi ce que je voulais pour mes films[4]. »

Dans la scénographie des *Screen Tests*, Callie Angel, l'auteur du catalogue raisonné des films de Warhol, a pu déceler une évolution stylistique : les plus anciens sont rigoureusement symétriques, les modèles regardent devant eux, éclairés uniformément par la gauche et par la droite, cet éclairage créant une ombre régulière divisant les deux moitiés du visage du poseur. Avec l'apparition des portraits de trois quarts, l'effet sculptural s'accentue : les éclairages deviennent asymétriques et multiples, indirects ou diffus, et s'intensifient, créant de forts contrastes et des modulations d'ombres et de lumières dans les différentes zones de l'image. Parfois, une lampe installée derrière le modèle l'enveloppe dans un halo lumineux qui le dématérialise, lui enlève sa densité et semble le transférer sur



Fig. 1 : Andy Warhol, *The Exploding Plastic Inevitable*,
New York, *Dom*, avril 1966
Photo : Nat Finkelstein

un plan idéal. Les films s'ouvrent invariablement sur une image blanche, à la surface de laquelle se révèle progressivement l'effigie du poseur, et s'achèvent invariablement sur une surexposition aléatoire, qui se décompose en deux temps : l'image disparaît une première fois dans le halo de lumière blanche produit par la disparition de la couche d'émulsion, réapparaît fugitivement à la manière d'un repentir, avant de s'évanouir définitivement dans la transparence de la pellicule. Confondant étrangement l'expérience du tournage et celle de la projection, l'actrice Sally Kirkland commentait en termes quasi théologiques ce phénomène de surexposition auquel elle avait été soumise : « On s'assied et on fixe la caméra, et au bout d'un moment, votre visage se met à se désintégrer[5]. »

Dans un entretien de 1962, David Bourdon remarquait à propos des *50 Marilyn x 2* : « Dans la partie centrale, où l'image a été transférée avec beaucoup de soin, les portraits avaient le tranchant et le réalisme d'un film d'actualités ou d'un film de Marilyn. Mais sur les bords, surtout à droite, le noir perdait de son intensité, devenant presque gris, de telle sorte que les portraits avaient l'air de s'évanouir dans les limbes[6]. » La structure des *Screen Tests* transpose dans la diachronie l'agencement synchronique des portraits peints : les fins de bobines sont l'équivalent des bords des tableaux, une zone de moindre intensité où s'estompent les contrastes. Et le défilement ralenti à seize images par seconde, révélant la discontinuité des cadres qui se succèdent sur le ruban de pellicule, reprend la disposition des toiles agencées en panneaux[7], transformant le passage continu des photogrammes et des plans en une succession de cadres divisée par le battement rythmique de la saccade cinématographique.

Parfois, Warhol enclenchait la caméra et s'éloignait, laissant ses modèles se débrouiller seuls avec leur image.

À Gerard Malanga lui demandant en 1967 pourquoi il laissait tourner sa caméra aussi longtemps, Warhol répondait : « Eh bien, de cette façon, je peux saisir les gens quand ils sont eux-mêmes, au lieu de préparer une scène et de la tourner, et de laisser les gens jouer les rôles qui étaient écrits, parce que c'est bien mieux de jouer naturellement que de jouer comme quelqu'un d'autre[8]. » L'étirement de la durée affranchit l'image de la fiction (« Si vous regardez quelque chose assez longtemps, disait Warhol, toute signification disparaît[9] »), réduisant l'événement filmique à un pur phénomène de comparution : à la manière des figurants des premiers temps de la photographie que la faible sensibilité des émulsions contraignait à d'interminables poses, les modèles des *Screen Tests* s'installent dans l'épaisseur temporelle du plan, c'est-à-dire y inscrivent leur aura[10].

Le monde des *Screen Tests* est un monde silencieux, incolore, un espace solipsiste dans lequel un sujet aux gestes inhibés, cadré frontalement et en gros plan, se trouve pris dans la répétition monotone d'une tâche unique infinie et infiniment diverse – le simple fait d'exister. À la faveur du défilement ralenti, les modèles flottent dans le champ changé en aquarium, enveloppés d'une sorte de torpeur hypnotique : les mouvements les plus infimes, dilatés dans le temps, acquièrent une prégnance irréelle. Le moindre accident sur un visage – un battement de paupière, une larme, un sourire qui vient altérer la fixité du plan et, pour ainsi dire, troubler sa surface – fait événement et prend une dimension dramatique. Irving Blum durant une projection de *Kiss*, croyant regarder une image fixe de Marisol et la voyant soudain cligner des

yeux, se souvient que ce simple clignement lui apparut comme une déflagration[11].

Warhol : « Mon meilleur acteur a été celui qui n'a cligné de l'œil que trois fois en dix minutes. »
Bourdon : « Est-ce que tu ne confonds pas cligner des yeux et jouer ? »
Warhol : « Oui[12]. »

Toujours à David Bourdon en 1971, Warhol déclarait : « Les actrices et acteurs professionnels ne vont pas bien dans mes films, ils ont trop de choses dans la tête[13]. »Jonas Mekas, dans *Film Culture*[14], rapprochant cette recherche de la pure surface de la démarche du cinéma-vérité, notait que Warhol dans ses films abandonnait toute forme de cinématisme pour se concentrer sur les images les plus plates possibles, de la manière la plus plate possible, afin de faire apparaître le monde plus intensément dans son objectivité et sa littéralité. Son cinéma marquait ainsi, selon lui, par une sorte de passage à la limite, la substitution de l'expérience de la chose même à celle de sa représentation. Mais le dispositif warholien, dont les *Screen Tests* sont à la fois le prototype et l'épure, plus profondément sans doute que ne le laissait entendre Mekas, vise moins à objectiver le caractère documentaire de l'image qu'à substituer de manière bressonienne à la fiction de l'acteur la plasticité du modèle. Dans ses *Notes sur le cinématographe*, Robert Bresson écrit :

« Pas d'acteurs.
(Pas de direction d'acteurs.)
Pas de rôles.
(Pas d'études de rôles).
Pas de mise en scène.
Mais l'emploi de modèles pris dans la vie.
ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE (acteurs)[15]. »

Ce refus du jeu, du récit et de la théâtralisation du corps induit un déplacement de la conception du film en direction de la peinture : « Comment se dissimuler, écrit encore Bresson, que tout finit sur un rectangle de toile blanche suspendue à un mur ? (Vois ton film comme une surface à couvrir[16].) » À son style prescriptif près, Warhol pourrait reprendre à son compte cette formule : c'est le même parti pris typologique et antipsychologique qui rabat dans les *Screen Tests* les propriétés du portrait filmé sur celles du portrait peint, appelant une véritable redéfinition des termes mêmes dans lesquels est pensé le film.
Jean-Claude Lebensztejn a noté que le travail de la texture cessait d'être, chez Warhol, comme il l'avait été dans le contexte de l'expressionnisme abstrait, un indice d'intériorité pour devenir celui d'un pur dehors[17] : ce « pur dehors » trouve son lieu d'élaboration spécifique dans le portrait qui sera pour Warhol l'icône même de la superficialité. De même que, dans les portraits peints, la matière de la peinture s'ajoute à la forme mécaniquement impressionnée à la manière d'un maquillage, dont Warhol souligne l'absence d'adhérence en décalant légèrement les aplats de couleur des lignes de contour, la texture des portraits filmés, tout entière externe, repose sur l'incidence et la dramatisation des lumières. Les visages, à moitié mangés par l'obscurité, se creusent d'ombres animées d'imperceptibles secousses, qui introduisent dans les traits du modèle un jeu de différences discrètes, empêchant la profondeur et, avec elle, l'individualité de se constituer.

En 1966, dans un entretien avec David Ehrenstein, Warhol se disait fasciné par les commencements du cinéma[18]. L'usage des plans-séquences uniques non-montés, les fins de bobines aléatoires, la projection à seize images par seconde, les changements de lumière évoquant l'instabilité des premières pellicules orthochromatiques, les fonds monochromes sombres ou clairs devant lesquels comparaissent invariablement les figurants entrant dans l'univers de la reproductibilité – tous les traits stylistiques employés dans les *Screen Tests* renouent avec l'idiome du premier cinéma. Le tournage même, conçu comme un dispositif d'enregistrement, en reproduit le dispositif imaginaire : dans les premiers protocoles d'invention de l'appareillage filmique, l'impression des images en mouvement était en effet conçue comme un décalque de l'enregistrement des sons[19].
« La représentation imagée d'une chose, écrit Plotin, est toujours disposée à subir l'influence de son modèle ; elle est comme un miroir capable d'en saisir l'apparence[20]. » Sans doute Warhol retrouvait-il dans l'univers du film primitif les traces d'un régime de représentation archaïque dans lequel l'image n'est pas conçue en termes de champ, mais de figurabilité. Absence de profondeur, surface idéale parallèle au plan, halo lumineux entourant le personnage, qui semble suspendu en apesanteur dans le cadre : les *Screen Tests* relèvent de cette esthétique prémoderne qui gouverne le régime figuratif des icônes[21], ces images conçues comme des empreintes et ouvertes à la possibilité d'une réduplication indéfinie trouvant une sorte d'accomplissement dans la technique de la photo-impression. Dans l'icône (de *eoikein*, « ressembler »), le personnage est représenté pour lui-même, sans élaboration symbolique – il est figuré hors de tout contexte, il ne participe à aucune action[22]. La typologie invariable des modèles, pas plus que leur répétition, ne compromet l'effet de réel produit par leur comparution dans l'image ; invariance et répétition sont au contraire les garants d'un effacement de la fonction de l'agent dans la relation directe qui se noue entre le corps et son effigie. Comme sur les fonds dorés des icônes, les figures des *Screen Tests* se dissociant des arrière-plans neutres sur lesquels elles s'enlèvent, introduisent dans la procédure d'inscription l'illusion d'une dissociation de la figure et du cadre qui lui sert de réceptacle, et l'on trouve dans la tradition byzantine d'innombrables récits d'effigies qui pleurent, saignent ou respirent, c'est-à-dire s'animent à la faveur de leur ouverture à la temporalité et donnent brusquement corps à l'image, à la manière de la larme qui coule, dans le *Screen Test* n° 33, le long de la joue d'Anne Buchanan[23] (*Fig. 2*).
On dit qu'en janvier 1964, lors de la première représentation de *Sleep* au Gramercy Art Theater, quelques-uns des neuf spectateurs qui assistaient à la projection, exaspérés, se seraient précipités vers l'écran en criant à l'attention du figurant endormi: « Wake up ! » Cette intervention intempestive, répétant sous une forme inversée la réaction des premiers spectateurs de cinéma qui interprétaient la représentation filmique dans le registre de la présence réelle, témoignait d'une perspicacité certaine : la transformation du film en dispositif animiste, qui gardait une dimension minimale dans les images indéfiniment dilatées du corps endormi de John Giorno, dont seule la respiration venait rider la surface du plan (« On voit seulement John dormir pendant huit heures. Son nez et sa bouche. Sa poitrine qui respire. De temps en temps, il bouge. Son visage. Oh, c'est tellement beau[24] »), allait trouver, dans la série des *Screen Tests*, un supplément d'expressivité.
En 1963, à l'époque où il réalisait ses premiers portraits filmés, Warhol peignait aussi les *Marilyn* et disait : « Je me suis rendu compte que tout ce que je faisais avait un rapport à la mort[25]. » Au commencement de son essai consacré à la sculpture funéraire issu d'une série de conférences qu'il donna à l'Institute of Fine Arts de l'université de New York en 1956, Erwin Panofsky remarquait que, lorsque nous fermons les yeux et la bouche des morts et que nous croisons leurs mains sur leur poitrine, ces gestes accomplis envers eux sont la trace de gestes archaïques accomplis contre eux et destinés à les empêcher d'agir. Or les Égyptiens, dit-il, faisaient exactement le contraire :

[illegible] ouvrant leurs yeux et la bouche, discourant, [illegible] qui sont venus parler et profiter de la vérité qui leur serait accordée[illegible]. »
Comme les portraits du Fayoum, les modèles des *screen tests* sont représentés les yeux grands ouverts : à la fixité du regard, à laquelle Warhol contraignait ses poseurs et dont il savait qu'immanquablement surgirait un éclair de vie, est clairement associée une signification conjuratoire, comme aux poses de trois quarts (épaules décalées par rapport au plan d'inscription et divergentes de l'axe du regard sur lequel porte l'accent de l'image) qui marquent l'arrachement de la figure à la rigidité sans épaisseur du plan[27] et que l'on trouve si souvent employées sur les panneaux mobiles accrochés dans les tombes égyptiennes (*Fig. 3 et 4*).



Fig. 2 : *Ann Buchanan*, 1964,
16 mm, noir et blanc, silencieux,
4,5 minutes à seize images par secondes



Fig. 3 : *Portrait de femme*, vers 55-70, Hawara,
Peinture à l'encaustique sur bois,
Londres, The British Museum

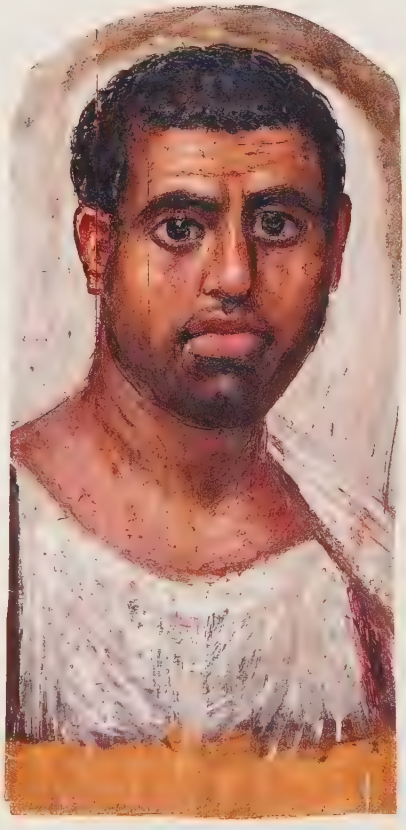


Fig. 4 : *Portrait d'homme*, vers 80-100, Hawara,
Peinture à l'encaustique sur bois,
Londres, The British Museum

« Comme un critique l'avait remarqué, nos films avaient l'air de films faits à la maison, mais notre maison ne ressemblait à aucune autre », écrit Warhol dans *Popisme*[28]. Peut-être tout de même ressemblait-elle à celles des anciens Égyptiens qui disaient, selon Diodore de Sicile, « que leur maison n'est qu'une auberge, et leur tombe, leur maison[29] ». À l'automne 1964, Warhol se proposait de vendre ses *Screen Tests* comme des sculptures et de les renommer *Living Portrait Boxes*[30] – des tableaux animés enfermés dans des boîtes. Vers 1970, il les retirera d'ailleurs de la diffusion. En 1981, dans un entretien avec Edward Lucie Smith[31], il déclarait préférer que ses portraits soient conservés à l'abri des regards plutôt qu'exposés, à la manière dont les Anciens entreposaient dans des armoires les bustes de leurs ancêtres moulés dans la cire : ils se prêtaient mieux, dit-il, au récit qu'à la vision directe ; il suffisait de savoir qu'ils existaient. À propos de la présentation unique des cinquante heures de **** à la cinémathèque de New York en double projection superposée qui eut lieu à la fin de l'année 1967, Warhol écrivait, laissant pour une fois transparaître quelque chose qui ressemblait à une émotion : « Je savais que nous ne les projetterions plus jamais intégralement, ce qui fait que c'était comme la vie, nos vies qui défilaient devant nous : elles passaient une fois encore et nous ne les verrions plus jamais[32]. » Les images que les figurants laissaient d'eux-mêmes impressionnées sur les rouleaux des *Screen Tests* avant d'entrer dans l'espace de la Factory, pas plus que les bobines de ****, ne pourraient se répéter : elles reproduisent l'existence de leurs modèles jusque dans son unicité et sa fugacité.

En 1968, Warhol déclarait : « Je ne fais plus de peinture, j'ai abandonné il y a un an à peu près, et je réalise uniquement des films. Je pourrais faire les deux en même temps, mais le cinéma est plus excitant. La peinture était simplement une étape que j'ai dépassée. Je fais des sculptures flottantes maintenant : des rectangles argentés que je gonfle et qui flottent[33]. » Sans doute cette métonymie insensible est-elle rien moins que fortuite car « ces rectangles argentés gonflés à l'hélium qu'on laisse partir par la fenêtre », que Warhol expose chez Castelli en 1966, ne célèbrent pas seulement en un rituel festif et enfantin la fin de la peinture, ce sont des *Silver Screens*, une métaphore de l'écran de cinéma, que Warhol utilise dans les *Screen Tests* moins pour inscrire les figures que pour fixer leur disparition.

1. CANETTI (Elias), *Masse et puissance* (1960), Paris, Gallimard, 1966, p. 395.
2. WARHOL, *Popisme*, p. 123.
3. La vitesse de projection des films primitifs. Aujourd'hui, la projection se déroule usuellement à vingt-quatre images par seconde, allongeant ainsi le temps de projection des *Screen Tests* à quatre minutes environ.
4. WARHOL, *Popisme*, p. 212.
5. Citée par Callie Angel, *in* ANGEL, 2006, p. 109.
6. « Warhol interroge Bourdon », 1962, *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 34.
7. Ce que Claudine Eizykman nomme « transfilage », « Andy Warhol cinéaste », *Critique*, n° 522, novembre 1990, p. 896.
8. MALANGA (Gerard), « Ma superstar favorite : note sur ma superproduction *Chelsea Girl* », *Arts*, février 1967, repris *in Entretiens*, p. 142.
9. BERG (Gretchen), « Andy Warhol, ma véritable histoire », *The East Village Other*, 1966, repris *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 110.
10. Faut-il encore en répéter la formule ? « Qu'est-ce au juste que l'aura ? Une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Un jour d'été, en plein midi, suivre du regard la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou d'une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur manifestation – c'est respirer l'aura de ces montagnes, de ces branches », Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 310-311.
11. Irving Blum, entretien avec Patrick Smith, « Andy Warhol Art and Films, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, cité par Callie Angel, *in* ANGEL, 2006, p. 12.
12. BOURDON (David), *Art in America*, mai-juin 1971, vol. 59, n° 3.
13. BOURDON (David), « Warhol as Filmmaker », *Art in America*, mai-juin 1971, p. 51.
14. Sixth Independent Film Award, *in Film Culture*, été 1964, n° 33.
15. BRESSON (Robert), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 16.
16. *Id.*, p. 36.
17. LEBENSZTEJN (Jean-Claude), « Braille mental », *Critique*, n° 522, novembre 1990, p. 877.
18. « Vous aimez Edison ? » « J'aime Edison, oh ! si j'aime Edison ! » « Est-ce qu'Edison a eu une grande influence sur vous ? » « Oh, oui. » EHRENSTEIN (David), « Entretien avec Andy Warhol », *Film Culture*, été 1966, repris *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 83.
19. C'est ainsi qu'à partir de 1888, William Kennedy Laurie Dickson travailla pour Edison à la réalisation d'un phonographe optique qu'il concevait comme la transposition du phonographe de 1877 : dans le prototype qu'il réalisa, le rouleau, mu à la main, était revêtu d'une émulsion photographique, tandis que l'aiguille, le pavillon et le diaphragme étaient remplacés par un objectif.
20. PLOTIN, *Ennéades* IV, 3, 11, trad. Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
21. Pour une analyse de l'arrière-plan philosophique qui conditionne la culture visuelle du christianisme oriental, *cf.* GRABAR (André), *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, Paris, Macula, 1992.
22. DAGRON (Gilbert), *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2008, p. 8-9.
23. ANGEL, 2006, p. 45.
24. En réalité, le film ne dure que six heures.
25. « Qu'est-ce que le pop ? », *Art News*, novembre 1963, *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 40. Sur la mort et le portrait, voir également MCILHENNY (Sterling) et RAY (Peter), « Chez Andy Warhol », *Cavalier*, septembre 1966, repris *in Entretiens*, p. 114.
26. PANOFSKY (Erwin), *La Sculpture funéraire*, Paris, Flammarion, 1995, p. 11.
27. Par exemple, dans le *tondo* des deux frères d'Antinoopolis datant du III^e^ siècle (Le Caire, musée égyptien).
28. WARHOL, *Popisme*, p. 308.
29. PANOFSKY (Erwin), *op. cit.*, p. 16.
30. ANGEL, 2006, p. 14.
31. WARHOL, *Entretiens*, p. 308. Voir dans le present catalogue la reproduction de cet entretien p. 314
32. WARHOL, *Popisme*, p. 308-309.
33. « Rien à perdre », entretien avec Gretchen Berg, *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 101.



Warhol enregistrant Ondine pour a : A Novel,
New York, toilettes de la Factory, 1965–1966
Photo : Stephen Shore

Jeune homme de l'artiste en portrait

Pierre Guglielmina

« L'ordre de la concurrence est employé contre lui-même ; les aristocraties sont supplantées ; et, au milieu de la paralysie générale d'une société démente, la volonté des confédérés se manifeste dans l'action »

James Joyce

« Et il ouvre des voies nouvelles à la nature »

Ovide

« Je me tiens dans un climat gratuit »

Friedrich Hölderlin

Vers le milieu des années 1980, au faîte d'une mondanité surexposée, Andy Warhol déclare : « J'irais même à l'inauguration d'une cuvette de WC. » Manière raffinée de rappeler à la société *in* autour de quel pot elle ne cesse de tourner ? Sourire en coin, à froid et sans moustache, en hommage décalé à l'urinoir ruineux de Marcel Duchamp ? Ou plutôt clin d'œil appuyé à un cliché de Stephen Shore déjà ancien, mais plus que jamais pertinent, réalisé à la grande époque de la Factory ? La superstar Ondine et lui auscultaient, marteau et micro en main, une cuvette de WC[1]. Précisément. Façon belliqueuse pour Warhol d'enfoncer le clou ? Ou de rappeler qu'il philosophe à coups de marteau ? Ou encore d'insister sur le fait qu'il dit quelque chose qui ne sera jamais enregistré ? Et qu'il va le répéter quand même, jusqu'au bout ?

Un micro, un marteau. En août 1965, Warhol s'adjuge la parole. Un marteau, un micro, une cuvette de WC. Warhol est un maître absolu de la composition, et cette photo, où il s'interpose, entre prise de vue et prise de son, est là pour figurer, avec une évidence allégorique, dans quelles conditions il l'a trouvée, cette parole : dans les toilettes tapissées de papier argent de l'Usine, menacée par le martèlement de la communication publicitaire, l'enregistrement mercantile et l'évacuation refoulante. La publicité, ce nouveau langage communautaire, Warhol le parle couramment. L'archivage intéressé, élevé au rang de pratique magique ou policière, il l'a retourné en procédé permanent et dispendieux, magnétophones et caméras tournant sans relâche. Quant à l'évacuation des corps, Warhol note qu'elle ne suscite désormais qu'une indifférence de plus en plus somnambulique (« les gens passent sans s'inquiéter vraiment que quelqu'un soit mort »), elle-même produit d'une aphasie généralisée, d'une perte de la capacité de *parler* ou de *comprendre* le langage, qu'il soit parlé ou écrit, peint ou filmé. Son action, dès 1965, va se concentrer sur ce point et se redéployer à partir de là. Comme il l'annonce joyeusement et subtilement au mois de mai de cette même année : « Je m'amusais tellement à Paris que je décidai que c'était l'endroit approprié pour faire la déclaration que j'avais méditée depuis des mois : j'allais abandonner la peinture. L'art ne m'amusait plus. C'étaient les gens qui étaient fascinants, et je voulais passer tout mon temps autour d'eux à les écouter et à faire des films avec eux. Je déclarai aux journalistes français que je voulais seulement faire des films maintenant, mais je lus dans les journaux le lendemain que "j'allais consacrer ma vie au cinéma". Les Français avaient une façon à eux de comprendre l'anglais que j'adorais[2]. » Délicatesse de Warhol vis-à-vis de la surdité verbale des Français et de leur religiosité cinéphilique spontanée. Être *autour* des gens pour les *écouter* et faire des films *avec* eux, ce n'est pas tout à fait « *consacrer* sa vie au cinéma ». Il s'agit plutôt de prêter l'oreille à un ratage ou à une réussite, plus rarement, entre verbe et chair, ou leurs succédanés, son et image. « Toute l'idée qui avait présidé à la réalisation [des] films était d'abord d'affronter le ridicule. Nous savions que c'était une blague, et c'était pour cela que [nous] les faisions[3]. » Indulgence de Warhol face à la cécité verbale de ceux qui, coincés entre peur du ridicule et délire de grandeur, se croient fascinants, se trouvent rebutants à l'écran et ne comprennent rien à ce qu'il fait de son temps et du leur. « Je n'arrêtais pas de [...] rappeler que n'importe quelle publicité était de la bonne publicité[4]. » En d'autres termes, il faut vaincre le ridicule avec ses propres armes et sur son propre terrain. Le ridicule marque et démarque le triomphe du temps mort qui sépare, divise, impose des règles, crée des hiérarchies, consacre des réputations. « Au moment où j'annonçais ma retraite, le *pop art* était enfin pris au sérieux par les historiens de l'art et les musées. [...] En feuilletant les pages [du livre *Pop Art*] et en m'arrêtant sur les reproductions en couleurs, j'étais très content d'avoir cessé de peindre : tous les aspects essentiels du pop avaient déjà été traités[5]. » Faire-part de décès ? De résurrection ? Changement de tempo. Lisez ce tableau peint, filmé, photographié, enregistré, noté sur le vif par Warhol, le jour même où il feuillette les pages de Pop Art : « Une jeune fille, près de moi, habillée d'une robe Courrèges en plastique qui lui collait à la peau et dans laquelle elle transpirait, me disait qu'elle avait l'impression

d'être assise nue sur une chaise de cuisine. Elle avait un exemplaire du livre et me demanda de le lui dédicacer[6]. » Le modèle et son écrivain de peintre. On pourrait l'appeler *Le Déjeuner sur le plastique*. Plus de temps mort. Le temps redevient matière ductile. Or du temps. Accéléré dans les tableaux pour fondre *littéralement* sur les nouveaux investissements symboliques (de la boîte de soupe aux chefs-d'œuvre de la Renaissance, en passant par les billets de banque), ralenti dans les films pour expérimenter en continu son instantanéité, le temps capté par Warhol fait sentir tout le poids et toute la volatilité, seulement à un souffle de distance, de « la publicité devenue destin[7] ». C'est suprêmement simple. Violent. Élégant. Savant. Tout en douceur aussi. Joué avec beaucoup d'ironie et exécuté avec un détachement faussement ennuyé. Mais également avec une pugnacité et une autorité camouflées (peu commentées), qui le poussent à intervenir sur tous les fronts de l'illusion et de l'imposture. Les enchères ne pourront dès lors que monter : dans la bulle du marché de l'art, d'abord, que Warhol traite magistralement, dès 1966, à l'hélium argenté et à la tête de veau sur papier peint ; mais surtout, dans le plomb de l'agression physique directe qui, de la tentative de meurtre à la négligence médicale, va ponctuer – c'est le mot – sa vie héroïque. « It's War-hol actually, hole, hole as in holes, Andy War-Hole, Andy War-Hole », comme dit si bien David Bowie. Guerre. Trou.

« Je crois que les films sont en train de devenir des romans, et c'est génial que des gens comme Norman Mailer et Susan Sontag se mettent à en faire aussi. C'est le nouveau roman. Plus personne ne va lire désormais. C'est beaucoup plus facile de faire des films. Le genre de films que nous faisons sont comme les livres de poche. Ils coûtent moins cher que les gros livres. Les étudiants n'ont plus à lire. Ils peuvent regarder des films, ou les faire[8]. » Ce propos, tiré d'une interview de 1969, est parfaitement incompréhensible sans prendre en considération l'ironie supérieure et le grand sens stratégique de Warhol. Chaque fois qu'il a recours à des qualificatifs comme « génial », « fantastique », « fascinant », c'est pour signaler que la proposition est à retourner. S'il en avait fait un tableau, Warhol aurait pu le faire figurer dans la série des *Ambulance Disasters* et l'intituler *Feu sur l'ambulance du nouveau roman*. Avec Norman Mailer dans le rôle du chauffeur ivre et Susan Sontag dans celui de l'infirmière létale. Warhol veut dire ici que les romans sont en train de devenir des films. Et que des gens comme Norman Mailer et Susan Sontag se mettent à en faire, eux aussi. L'énoncé, dès lors, s'éclaire. Celui qui a « commencé comme artiste commercial » et voulait « terminer comme artiste d'affaires » se place immédiatement sur le terrain de la concurrence, une concurrence employée contre elle-même, puisque l'argument économique ne va servir en définitive qu'à dénoncer la mystification qui consiste à distinguer encore les livres des films. Si plus personne ne lit, les anciennes aristocraties sont supplantées, et seul l'argument de la valeur, du prix, devrait importer et l'emporter. Mes films, dit Warhol, sont des livres de poche qui coûtent moins cher que les gros livres, lesquels ne sont, de plus en plus souvent, que des films. Ruse hyperbolique de Warhol : si l'époque est celle du règne sans appel de la valeur, si l'évaluation systématique de tout est le dernier mot de la métaphysique occidentale en phase planétaire, un propos qui s'attaquerait naïvement et frontalement à la valeur resterait sans effet. Warhol ne prêche pas, il vend. Il faut traiter la marchandise par la marchandise. Et il fait savoir ce qu'il sait faire. « Quand les gens vont au spectacle aujourd'hui, ils ne se sentent plus impliqués. Mais un film comme *Sleep* les implique vraiment. Ils se sentent concernés et créent leur propre divertissement[9]. » Autrement dit, montrer à un spectateur qu'il dort tout le temps du film le réveille. Les films de Warhol, qui n'ont rien à voir avec les romans en train de devenir des films, sont une critique de la séparation artificielle des genres, comme de la séparation aliénante des gens. Laissez tomber la valeur livre, laissez tomber la valeur film, laissez tomber la valeur lire, et demandez-vous plutôt, au milieu de la paralysie générale d'une société démente, qui se contente de regarder et qui prend le pari de faire.

« Ce que j'essayais réellement de faire dans mes premiers films, c'était de montrer comment les gens rencontrent d'autres gens, et ce qu'ils pouvaient se faire et se dire. C'était ça l'idée : deux personnes font connaissance. Et lorsque vous pouviez le voir et voir la simplicité absolue du truc, vous compreniez de quoi il s'agissait[10]. » Qu'est-ce qu'une rencontre ? Tout d'abord, dans sa simplicité absolue, la meilleure métaphore qui soit de la lecture, avec sa progression, sa suspension, sa poursuite, ses intermittences, ses décalages, sa sollicitation constante du jugement, son combat entre regarder et faire, dont seule une oreille fine peut connaître l'issue. Ensuite, une entente face à cette évidence, soulignée par Warhol quelques lignes plus bas, que « la meilleure histoire d'amour, c'est tout simplement deux inséparables dans une cage[11] ». Et donc, enfin, la seule manière de s'en échapper. Allusion subtile, de la part de Warhol, aux deux inséparables dans *Les Oiseaux* de Hitchcock, les seuls à traverser le film, l'épreuve qu'est le film, le négatif qu'est le film, dans une cage ? Deux personnes se rencontrent, conviennent qu'elles vivent dans une cage, deviennent inséparables, s'entendent pour faire de cette cage un abri, pendant que, hors de l'abri, mais toujours dans la cage, les autres poursuivent, sans rien comprendre, leur horrible cacophonie. Cette cage du temps qu'est le film peut devenir un abri, le temps d'une rencontre. Et si la rencontre est avant tout une lecture, alors lire, c'est aimer prendre son temps. « J. G. : Vos films sont simplement une façon de prendre son temps ? A. W. : Oui[12]. » Ce que Warhol essaie réellement de faire dans ses films ? Vous apprendre à lire.

Le vernissage d'une exposition à Philadelphie, en octobre 1965, inspire à Warhol ces quelques lignes : « J'avais vu des gens en délire hurler en voyant Elvis, les Beatles ou les Stones, des idoles du rock ou du cinéma, mais c'était incroyable de penser que ça se produise pour un événement artistique. Même au cours d'une exposition pop. Mais, au fond, nous n'étions pas seulement à une exposition d'art : nous *étions* l'exposition d'art, nous en étions *l'incarnation*[13], et les années 1960 se passionnaient plus pour les gens que pour ce qu'ils faisaient. "Le chanteur, pas la chanson, etc." Personne ne s'était plaint que les tableaux aient été enlevés des murs. J'étais vraiment content d'avoir décidé de me mettre au cinéma[14]. » Qui a dit, redressant Lacan, que l'inconscient était structuré comme un lynchage ? Lorsque l'incarnation chute au rang de catégorie psychologique, les risques sont grands de voir la passion des foules virer de l'adulation à la pulsion de meurtre. On comprend que Warhol ait fait semblant de changer de rôle. On sait que le délire l'a poursuivi et que les hurlements ont fini par se transformer en coups de feu. Mais plutôt que d'abonder dans le sens de la légende douloureuse qui voudrait que la tentative d'assassinat en 1968 ait constitué un tournant tragique, stoïque, cynique, christique, comique involontaire (les supputations, plus ou moins haineuses, plus ou moins amoureuses, d'un subjectivisme têtu ne cessent de ruisseler autour de ce faux événement), peut-être convient-il d'insister sur la façon dont Warhol comprend certaines péripéties de sa vie en 1965 et avec quelle liberté il en dispose. Liberté qui fait signe vers un autre rapport au temps, vers une vérité de l'incarnation (à l'opposé de sa subjectivisation) et vers une sortie définitive de la cage.

« Pour la première fois en Amérique ! En une seule journée ! Le Pape à New York ! » Voilà le véritable sujet de *a : A Novel*, le roman enregistré

par Warhol en une session de douze heures d'affilée au mois d'août 1965, le reste des vingt-quatre heures prévues au total étant enregistré au cours de quatre autres sessions pendant l'été 1966 et en mai 1967. En réalité, cette fausse annonce publicitaire conclut le commentaire de Warhol, dans *Popisme*, de ce qu'il estime être, « sans le moindre doute, la tournée la plus pop des années 60 » : « [Le Pape] réussit à tout faire en un jour, le 15 octobre 1965. C'était la prestation publique la mieux préparée et la plus suivie dans toute l'histoire de la religion et probablement dans toute l'histoire du show-business. "Pour la première fois en Amérique ! En une seule journée ! Le Pape à New York !" La chose la plus drôle pour nous, évidemment, était qu'Ondine était connu à la Factory comme "le Pape", et qu'un de ses plus célèbres numéros consistait à distribuer des bulles papales[15]. » *a : A Novel* suit la superstar Ondine, qui a avalé une dizaine d'amphétamines, au cours de ses pérégrinations, pendant vingt-quatre heures, à travers les cafés, les hôpitaux, les bordels et les boîtes de nuit de Manhattan, en compagnie des autres personnages de la Factory — le roman étant la transcription littérale de l'enregistrement continu de leurs seules conversations inspirées, décousues, répétitives, hallucinées, épuisées. La critique, tout en soulignant l'illisibilité quasi insurmontable du livre, a envisagé que le petit « a » du titre puisse signifier la première lettre de l'alphabet, le « a » d'amphétamine (carburant préféré d'Ondine) ou encore le « a » abandonné du nom tchèque du père, Warhola. On s'est même plu à imaginer qu'il pouvait s'agir de l'objet (a), cher à la psychanalyse. Oui, mais encore ?



Couverture du roman a : A Novel, 1968

Hypothèse : si Warhol n'a pas fait de portrait du Pape, c'est parce qu'il en a fait un livre. Oublions la soi-disant « identification sacrificielle de Warhol au souverain pontife[16] ». Oublions la rivalité supposée avec Francis Bacon et le fait que « parce qu'il était difficile de faire mieux et plus vrai avec les seuls moyens de la peinture, le Pape du Pop ne "fera" jamais le Pape[17] ». Warhol, tout pop qu'il est, ne se mélange pas les pinceaux dans les majuscules. Il a donc fait un portrait du Pape. Dans un livre très singulier qui ne serait pas à lire au sens où on l'entend (l'entend-on ?) couramment, mais qui apprendrait, néanmoins, à vivre. Warhol opère ici (par pressentiment ?) un retournement du fameux théorème debordien selon lequel « pour savoir lire, il faut savoir vivre ». Il le modernise absolument. Par anticipation. Pendant une grande partie de l'année 1965, Warhol considère, depuis sa préretraite, une question dont il connaît tout aussi bien les tenants théologiques anciens que les aboutissants mercantiles récents : celle de l'incarnation. En entendant les appréciations mi-sarcastiques, mi-fascinées, d'un ami qui voit en lui l'incarnation de l'art, du cinéma et de la mode, Warhol suggère que ce qu'il « aurait pu ajouter, c'est que j'avais acheté un magnétophone avec l'idée de publier un livre. J'avais reçu une lettre d'un vieil ami qui me disait que tout le monde écrivait des livres, et ça m'en avait donné l'envie. J'étais donc sur le point de conquérir la littérature aussi[18] ». On voudrait lire cette lettre et savoir qui est ce vieil ami, à la fois lucide et électrisant. Quand on sait qu'en faisant l'acquisition de ce magnétophone, Warhol dit avoir *rencontré* « sa femme », on commence à entrevoir l'idée qu'il se fait de la littérature : une voix venue de loin (la lettre d'un vieil ami) lui enjoint de faire enregistrer sa voix[19] (avec l'aide d'une femme qu'on achète

qui fait office de magnétophone ? une prostituée magnétique qui va espionner pour lui[20] ?), afin d'aller conquérir la littérature, d'aller l'incarner, faisant s'écrouler du même coup tous les livres écrits n'importe comment par n'importe qui. Biblique, prophétique. On se croirait à Jéricho.

Suivant la folle journée du Pape à New York, l'événement pop par excellence, Warhol remarque que celui-ci a réussi à « tout faire en un jour », s'étonne et se réjouit qu'il soit parvenu « à en faire autant en si peu de temps avec ce style[21]... » Détournant la déclaration célèbre de Picasso sur la nature (« Je n'essaie pas d'exprimer la nature, mais de travailler comme elle »), Warhol aurait pu dire : « Je n'essaie pas de faire le portrait du Pape, mais de travailler comme lui. »
Tout faire en un jour.
« Quand Picasso est mort, j'ai lu dans un magazine qu'il avait fait quatre mille chefs-d'œuvre dans sa vie et je me suis dit : "Hé, je pourrais faire ça en une journée." Je m'y suis donc mis. Et puis je me suis rendu compte : "Hé, il faut plus d'une journée pour faire quatre mille tableaux." Vous voyez, vu la façon dont je les fais, avec ma technique, je pensais vraiment que je pourrais en faire quatre mille en un jour. Et ils auraient tous été des chefs-d'œuvre puisqu'ils auraient tous été le même tableau[22]. » Le Pape travaille-t-il plus vite que la nature ? En raison d'un certain savoir immémorial sur son fonctionnement, sa répétition, sa reproduction ?
Enregistrant, au mois d'août précédant la visite du Pape en octobre, la folle journée d'Ondine et des autres superstars de la Factory, Warhol s'attire leurs ricanements. « *It's taping, it's not writing !* », tranchent-ils, reprenant l'anathème jeté par Truman Capote sur Jack Kerouac : « *It's typing, it's not writing.* » Enregistrer, taper à la machine, ce n'est pas écrire ! Pour qui tend l'oreille, ces jugements hâtifs sonnent surtout comme une injonction de ne plus écrire. Le très loquace Ondine s'épuise au bout de douze heures du premier enregistrement et, lorsque Warhol lui demande quels sont ses derniers mots, finit par cracher : « Voyons, mes derniers mots sont Andy Warhol... » Warhol va insister cependant et l'enregistrement sera mené, non sans difficultés, au terme des vingt-quatre heures prévues et voulues par lui. Les sept derniers mots de *a : A Novel* sont : « *Out of the garbage, into the Book.* » (« Hors de la poubelle, dans le Livre »). Alpha et oméga. De l'évacuation refoulante, aphasique (au fond, Ondine crache *sur* le nom de Warhol qui, muni de son petit « a », est bien ici le « nom du père »), Andy Warhol se sépare radicalement en 1965 dans un geste de rédemption de la vie quotidienne (le déchet de vingt-quatre heures passe de la poubelle au Livre). On pourrait dire que « le déchet originel est ici vécu comme tel », ainsi que le note infailliblement Philippe Sollers dans un texte intitulé, fort à propos, « Le Pape[23] ». La seule parole du Pape consignée par Warhol à l'issue de cette grande journée à New York : « *Tutti buoni.* »

Warhol a-t-il lu Ulysse de Joyce ? Son tour du mensonge qu'est le monde en vingt-quatre heures ?
Sa navigation intrépide sur le néant, à bord d'une coquille de noix ? Dandy insaisissable, Warhol a dissimulé, plus que son travail, ses lectures. Cependant, il fait explicitement référence à Marcel Proust dans la série des lithographies de 1955, *À la recherche du shoe perdu*. À la recherche du soulier perdu ? Pour retrouver la marche du temps, il faut savoir lire non seulement avec ses yeux, mais aussi avec ses pieds, comme on dit voter avec ses pieds, c'est-à-dire en faisant acte de présence ? Lire engage le corps tout entier, est avant tout une question de présence à soi ? Une incarnation réussie ? Warhol s'amuse. Il est très sérieux. Comme Joyce, il se peint à jamais en jeune homme. C'est la courbe de son émotion.

1. La légende précise « Andy Warhol enregistrant Ondine pour *a : A Novel* dans les toilettes de la Factory. »
2. WARHOL, *Popisme*, p. 151.
3. *Id.*, p. 164.
4. *Ibid.*
5. *Id.*, p. 154.
6. *Ibid.*
7. SOLLERS (Philippe), *La Guerre du goût*, Paris, Gallimard, 1994, p. 603.
8. WARHOL, *Entretiens*, p. 179.
9. *Id.*, p. 179.
10. WARHOL, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, *Harcourt Brace & Company*, 1975, p. 48.
11. *Ibid.*
12. WARHOL, *Entretiens*, p. 180.
13. Je souligne.
14. WARHOL, *Popisme*, p. 174.
15. *Id.*, p. 176.
16. GUILBERT (Cécile), *Warhol Spirit*, Paris, Grasset, 2008, p. 38.
17. *Id.*, p. 39.
18. WARHOL, *Popisme*, p. 175.
19. « Quand je dis "nous", je veux dire mon magnétophone et moi. Beaucoup de gens ne le comprennent pas. » *The Philosphy of Andy Wahrol (from A to B and Back Again)*, p. 26. Warhol est quelqu'un qui est capable de distinguer son corps, son sexe et sa voix. Beaucoup de gens ne le comprennent pas. Warhol et sa voix ? Deux inséparables dans une cage.
20. Je crois me souvenir qu'ondins et ondines remplissent ce rôle pour Casanova à Venise.
21. WARHOL, *Popisme*, p. 177.
22. *The Philosphy of Andy Warhol (from A to B and Back Again)*, WARHOL, *The Philosophy of Andy Warhol*, p. 148.
23. SOLLERS (Philippe), *Théorie des exceptions*, Paris, Gallimard, 1986, p. 220.

Debbie Harry Du polaroïd à la peinture, migration et transformation des images

Émilia Philippot

Warhol a sans cesse été fasciné par la perfection physique des stars de cinéma, dont il collectionne les photographies dès le plus jeune âge. De manière significative, il accorde toujours une place très importante à la question de l'apparence, laquelle fait l'objet de nombreuses descriptions dans son *Journal*. Ainsi écrit-il de Debbie Harry à la fin des années 1970 : « Blondie – Debbie était charmante, ses cheveux étaient relevés, et on n'aurait jamais pu croire qu'elle avait la trentaine – pas de rides et si jolie. Elle disait que sa grand-mère avait vécu jusqu'à 95 ans et que sa famille avait l'air jeune. Elle dépense tout son argent en maquillage. Elle n'a pas dû être jolie toutes ces années cependant, ou alors je l'aurais remarquée. Elle a dû essayer de s'enlaidir ou quelque chose[1]... »

Lui-même est très préoccupé par son apparence. Ivan Karp se souvient par exemple qu'il lui arrivait, au début des années 1960, d'accueillir les visiteurs de son atelier avec un masque, tant il était mal à l'aise avec son visage[2]. De fait, il travaille constamment à l'amélioration de son image : multiples traitements de peau, régime diététique constant, usage quotidien de maquillage et de perruques. De la même manière, il veille à donner la meilleure image qui soit à ses clients : « J'essaie toujours de rendre le visage aussi beau que possible[3]. » Ses mots d'ordre sont la correction, la retouche. Son but : gommer toutes les traces d'imperfection. Peu importe la nature de son sujet. Qu'il soit célèbre ou non, ami ou inconnu, plus ou moins séduisant, Warhol justifie cette étape de retouche par son désir de donner entière satisfaction à son client « en accentuant le positif et en supprimant le négatif[4] ».

C'est cette conception d'une beauté artificielle et sophistiquée qui préside en grande partie à sa pratique du portrait. Elle est sensible dans toutes les étapes de la fabrication du tableau, de la prise de vue photographique à la correction des épreuves intermédiaires, jusqu'à la sérigraphie finale. L'analyse du processus technique dans sa globalité, plus complexe qu'il n'y paraît, révèle d'ailleurs chez Warhol un goût pour le travestissement des images qui entre en parfaite adéquation avec sa démarche de portraitiste. De ce point de vue, le cas de Debbie Harry est particulièrement intéressant à étudier en ce qu'il exemplifie et précise quelques caractéristiques de son art de la transformation.

Warhol rencontre Debbie Harry aux alentours de 1977, un an après la sortie du premier album éponyme du groupe Blondie[5] qu'elle fonde en 1976 avec Chris Stein. Arrivée à New York en 1965, la chanteuse (originaire du New Jersey) est pourtant dans l'entourage de



Fig. 1 : *Soirée célébrant les dix ans d'*Interview *au Studio 54,*
avec Andy Warhol, Bob Colacello, Jerry Hall, Debbie Harry,
Truman Capote et Paloma Picasso, New York, 1979
Photo : Robin Platzer

l'artiste depuis plusieurs années, puisqu'elle travaille, dès 1969, comme serveuse au Max's Kansas City, restaurant très fréquenté par les habitués de la Factory. En 1978, l'album *Parallel Lines* fait accéder le groupe à une renommée internationale et médiatise le look glamour de son égérie blond platine. C'est à cette époque que Warhol devient ami avec la chanteuse et en fait peu à peu son alter ego féminin[6]. Dans les années 1960, il y avait eu Andy et Edie[7]. Les années 1980 sont celles d'Andy et Debbie (*Fig. 1*). La chanteuse se souvient qu'il « était attiré par les stars, les pop stars, les stars de cinéma » et qu'ils cultivaient une relation « naturelle, symbiotique[8] ».

Les circonstances de la commande sont pour le moins particulières puisqu'il s'agit d'une initiative du manager de Blondie, qui projette initialement d'utiliser le portrait pour une éventuelle couverture d'album[9]. Quoi qu'il en soit, les détails financiers de la commande sont réglés quand Debbie Harry arrive à l'atelier, au 860 Broadway, le 12 août 1980[10].

Habituellement, les séances de photographies sont précédées d'une mise en condition consistant en un déjeuner, qui permet au client de se familiariser avec le lieu et les assistants, et d'être en confiance pour la prise de vue[11]. Puis, c'est à l'atelier que le modèle se fait maquiller[12] pendant que les assistants (Ronnie Cutrone, puis Jay Shriver) chargent les appareils photo et préparent la lumière.

Cet après-midi-là pourtant, Debbie Harry arrive déjà maquillée et passe directement à la prise de vue. Malgré les nombreuses personnes qui assistent à la séance, Warhol est très concentré et parvient facilement à s'abstraire de l'agitation environnante. La scène est on ne peut plus dépouillée : une simple chaise à l'avant d'un mur blanc (*Fig. 2*), donnant la possibilité de reproduire le dispositif ailleurs qu'à l'atelier, notamment pour les commanditaires étrangers. Warhol utilise le Big Shot, appareil caractérisé par une profondeur de champ fixe qui l'oblige à de nombreux déplacements d'avant en arrière pour trouver la position juste correspondant à la bonne distance de mise au point (visible quand les deux images du viseur n'en font plus qu'une[13]). Il se tient à moins d'un mètre de Debbie, ce qui lui permet d'engager la conversation et de donner quelques indications de pose. La chanteuse se souvient : « Si vous n'étiez pas vous-même un grand bavard, cela pouvait devenir très silencieux », mais Warhol « était toujours extrêmement cordial et amical[14] ». Calmement, l'artiste tourne autour de son modèle, cherche la bonne posture, replace une mèche de cheveux. Le *modus operandi* est toujours le même : au

fur et à mesure de la séance, qui peut durer plusieurs heures, les assistants se chargent de retirer le film de protection des polaroïds une fois révélés et de les étaler sur la table, afin que Warhol puisse contrôler et ainsi ajuster son travail. Quand il estime avoir suffisamment de matériau, l'artiste invite parfois le modèle à choisir avec lui quelques clichés pour lui donner le sentiment d'être associé au processus de production : « Les polaroïds sont vraiment géniaux parce que les gens peuvent choisir la photo qu'ils veulent. Ça rend les choses plus faciles[15]. » En réalité, Warhol n'écoute que lui-même, mais aime laisser croire au client qu'il joue un rôle actif dans la sélection. Ainsi, dans le cas de Debbie Harry, il se contente de lui montrer l'ensemble des photographies et de discuter des différentes poses (*Fig. 3*).

Sur la dizaine de rouleaux « color 108 film » qu'il utilise par séance – entre soixante et cent photos –, il ne retient que quatre à cinq polaroïds qu'il confie à un professionnel[16]. La première étape consiste alors à faire réaliser des typons, positifs noir et blanc sur acétate[17], d'environ 20,3 x 25,4 cm[18]. Ces typons de petit format (appelés aussi « maquettes ») sont le lieu d'une véritable transformation. C'est là que Warhol intervient le plus, portant au crayon des indications concernant aussi bien le cadrage et l'aspect général du tirage, que la véracité de l'image photographique. Souvent, il recadre au plus près du visage et demande à augmenter le contraste, de manière à gommer les aspérités de surface et à faire disparaître les éventuelles rides du modèle. La coupe est tranchante, l'image froide, presque clinique (*Fig. 4*). Parvenu à ce stade de son travail, il met en œuvre les principes d'une véritable chirurgie esthétique – thème qu'il avait déjà abordé dans la série des *Before and After*[19] – et redessine les bouches, affine les nez, allonge les cous, allant même parfois jusqu'à effacer les parties ingrates, telles que doubles mentons ou oreilles disgracieuses.

Une fois ces premières corrections apportées, Warhol fait agrandir le ou les acétate(s) sélectionné(s) à l'échelle de son tableau[20]. Ces typons de grand format (le plus souvent 101,6 x 101,6 cm) servent à la fois à la préparation de la toile et à la fabrication de l'écran sérigraphique. Ils constituent également le dernier état de vérification de la matrice et enregistrent les ultimes interventions de l'artiste, qui signale au feutre rouge les zones restant à retravailler (ici, un bouton encore trop visible, là, une partie plus brillante...) (*Fig. 5*). Une fois l'acétate définitif réalisé d'après ces remarques, Warhol commence par préparer la toile en y appliquant la couleur de fond, généralement



Fig. 2 : *Debbie Harry pendant la séance de pose*, 1980
New York, The Andy Warhol Foundation for Visual Art Inc.



Fig. 3 : *Debbie Harry*, 1980
Tirage polaroïd Big Shot, 10,8 x 8,6 cm
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

rose pâle pour les femmes et beige pour les hommes. Il travaille toujours sa toile à plat, à même le sol. Il positionne ensuite l'acétate sur la surface apprêtée et intercale une couche de papier carbone, afin de décalquer les contours essentiels du motif et faire ainsi apparaître les zones qu'il souhaite colorer. Il relève également les coins du typon de manière à pouvoir ensuite replacer correctement l'écran de sérigraphie. Ce repérage effectué, il applique ses couleurs au pinceau dans les parties qu'il a définies au préalable avec de l'adhésif (pour ne pas déborder). Après séchage, la toile est prête à être sérigraphiée.

Parallèlement, le même acétate de grand format est aussi utilisé pour la fabrication de l'écran sérigraphique (*silkscreen*). Le tissu de soie, tendu sur châssis, est recouvert d'une préparation photosensible. Lors de l'insolation, la lumière traverse les zones transparentes du typon et vient durcir l'émulsion dans les parties négatives. À l'inverse, les zones correspondant au motif empêchent la lumière de pénétrer sur le tissu qui conserve ainsi sa porosité. De sorte que lors du passage de l'encre, seules les parties positives se révèlent en laissant passer la couleur.

La sérigraphie est la dernière étape de réalisation du portrait[21]. L'écran, positionné d'après les marques prises sur la toile peinte, est maintenu fermement à plat pendant que Warhol, ou l'un de ses assistants, applique l'encre[22] uniformément à l'aide d'une raclette. Le plus souvent, il n'y a qu'une seule sérigraphie, noire, qui vient donner vie aux plages abstraites de couleurs de la toile en y inscrivant la face photographique du modèle. Dans le cas de Debbie Harry, une seconde sérigraphie vient poursuivre le processus de correction cosmétique mis en œuvre sur les acétates. Elle est réalisée à partir d'un des écrans du *lip book*, ce répertoire de motifs de lèvres de formes et de tailles différentes dans lequel Warhol puise pour redessiner et flatter la physionomie de ses modèles[23]. La peinture rouge brillante et opaque qu'il utilise ici vient recouvrir le premier passage de l'encre noire et souligner encore le caractère artificiel du portrait. Avec cette bouche pulpeuse, ces grands yeux clairs et ce maquillage outrancier, Warhol inscrit Debbie Harry dans la lignée de l'imagerie des grandes actrices hollywoodiennes. Marilyn *new wave* à la beauté aussi glaciale que sophistiquée, le portrait de la chanteuse rock personnifie la vision glamour d'une féminité sublimée par la perfection physique.

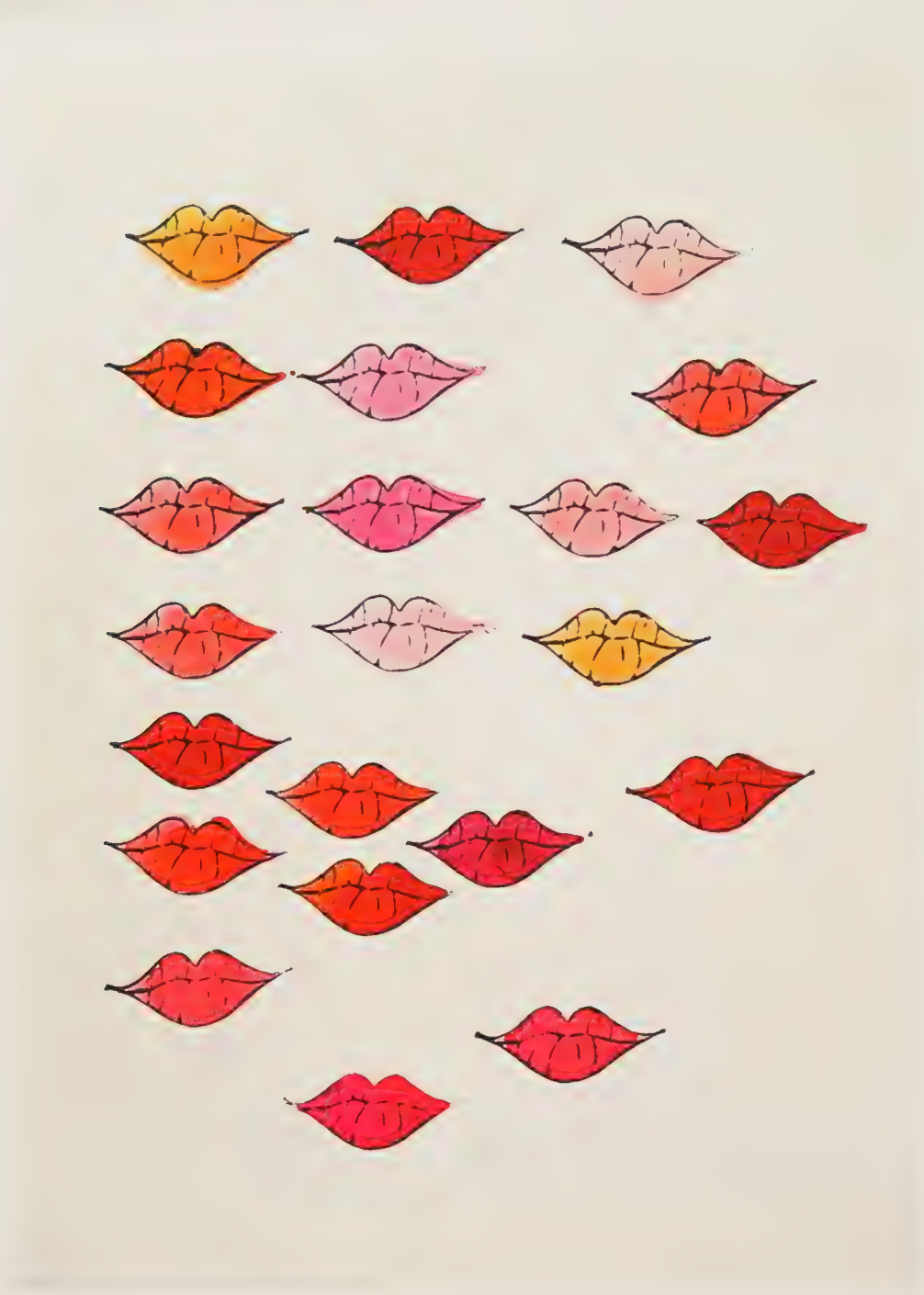
À la fois peinture et photographie, la technique de la sérigraphie sur toile qu'utilise Warhol pour ses portraits est bel et bien le lieu affiché de tous les travestissements : travestissement physique d'une part, par la modification de l'apparence du modèle, et travestissement technique d'autre part, par la transformation substantielle de la nature des images. Dans une parfaite coïncidence du fond et de la forme, Warhol donne à voir la métamorphose qui est à l'œuvre dans son art du portrait – un art qui agit *sur* et *dans* l'image.



Fig. 4 : *Debbie Harry*, 1980
Acétate, 27,9 x 21,6 cm
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



Fig. 5 : *Debbie Harry*, 1980
Acétate, 106,7 x 151,1 cm
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



Lips, années 1950
Encre et teinture sur papier, 36,8 x 28,6 cm
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

1. WARHOL, *Journal*, p. 227, samedi 16 juin 1979. On peut aussi lire, à l'entrée du 21 juillet 1977, p. 93 : « Chris Makos était en train d'interviewer et de photographier la fille de Blondie. Son vrai nom est "Debbie Harry". Ça fait longtemps qu'elle traîne dans le circuit, un peu marginale. Elle connaît tout le monde. Si elle était roulée comme Cyrinda, elle serait vraiment splendide ; elle n'est tout de même pas mal, de corps, un peu à la Sandra Dee-Tuesday Weld. Elle est petite. »

2. *Cf.* SCHICK (Karin), « The Red Lobster's Beauty », *Correction and Pain in the Art of Andy Warhol*, *in* cat. exp., Pittsburgh, 1999, p. 204. *Cf.* BOURDON, 1989, p. 84 : « Lors de mes deux ou trois visites suivantes, il portait une espèce de loup comme on en met dans les bals masqués [...]. Je crois qu'il acceptait mal son physique, parce qu'il n'était pas beau à voir à l'époque. Les masques lui donnaient un genre. »

3. « Mythes modernes : Andy Warhol », *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 293.

4. Cité par Henri Geldzahler, *Andy Warhol Porträts*, Munich, 1993, p 28.

5. Le nom du groupe aurait été inspiré par l'héroïne du cartoon consacré à la vie de Dagwood Bumstead créé par Chic Young dans les années 1930.

6. On peut lire dans son *Journal*, le 28 décembre 1986 : « Mon ambition, si je devais vraiment avoir un lifting, serait d'en ressortir comme Debbie Harry », p. 771.

7. Edie Sedgwick, superstar qui a joué dans de nombreux films de Warhol et a incarné, auprès de lui, l'esprit underground de la première Factory.

8. Entretien de Debbie Harry par Alain Cueff, mai 2008.

9. Le projet ne sera jamais mis en œuvre.

10. « Mardi 12 août 1980. À midi, j'avais rendez-vous avec Debbie Harry au bureau (taxi $ 4). J'étais en avance, Debbie et Chris étaient à l'heure. Nous avons travaillé tout l'après-midi. Debbie était adorable, chaque photo est sortie parfaitement », *in* WARHOL, *Journal*, p. 324.

11. *Cf.* FREMONT (Vincent), 1992, introduction, reprise dans le présent catalogue, p. 63.

12. Le maquillage consiste surtout en l'application d'une couche de crème blanche qui unifie le teint, gomme les imperfections et a l'avantage de réfléchir uniformément la luminosité du flash.

13. Introduit par la Polaroid Corporation en 1970, l'appareil a été spécialement conçu pour réaliser des gros plans et très largement utilisé pour le portrait. Il se caractérise par le « magic cube », flash diffus qui permet d'atténuer les ombres et d'obtenir des images aux contrastes très marqués, flatteurs pour les visages. La technique particulière de mise au point qu'il exige est appelée « Big Shot Shuffle ».

14. Entretien de Debbie Harry par Alain Cueff, mai 2008.

15. « Mythes modernes : Andy Warhol », *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 294.

16. À partir de 1977, c'est Ruppert Smith qui est en charge du traitement technique des polaroïds.

17. Chimiquement, l'acétate est un sel ou ester de l'acide acétique. Le terme désigne souvent le triacétate de cellulose, utilisé dans la fabrication de Rhodoïd®, de plastiques, de textiles, de films ou de vernis. Par extension, on désigne par acétate les feuilles de plastique transparent composées de ces éléments.

18. Il s'agit du format récurrent pour les portraits de 101,6 x 101,6 cm. Dans le cas de Debbie Harry cependant, la maquette comme la toile sont légèrement plus grandes : 27,9 x 21,6 cm et 106,7 x 106,7 cm.

19. Série de tableaux de 1961 réalisés à partir d'une annonce parue dans le *National Enquirer*. L'un d'eux est reproduit dans le présent catalogue, p. 28.

20. C'est lors du passage des petits aux grands acétates que s'opère le recadrage des polaroïds. On peut d'ailleurs voir dans ce « blow up » une influence des proportions cinématographiques des visages démesurément agrandis par la projection sur écran. Quant au format carré, il peut s'expliquer par le goût pour les vues carrées de 28 mm que Warhol obtenait auparavant avec son Instamatic (films 126). Outre cette habitude, le format carré offre une grande souplesse dans la combinaison des panneaux qu'il propose à sa clientèle.

21. Il arrive parfois que ce ne soit pas Warhol mais Rupert Smith lui-même qui sérigraphie les images dans son propre atelier (entretien d'Alain Cueff avec Ronnie Cutrone, mai 2008).

22. La sérigraphie est réalisée à l'encre vinylique ou, le plus souvent, à la peinture glycérophtalique. Ces produits gras accrochent particulièrement bien sur la peinture acrylique de la toile. *Cf.* LINVINGSTONE (Marco), « À faire soi-même : notes sur les techniques de Warhol », *in* cat. exp., Paris, 1990.

23. SCHICK (Karin), *op. cit.*, p. 207.

Polaroïds, 1971-1986

Vincent Fremont
Traduit de l'Anglais par Liliane Durand-Dessert

Un jour, vers 1970, Andy Warhol acheta un appareil Polaroïd Big Shot – un appareil photo très curieux, presque entièrement en plastique gris, sans bouton à pousser ni réglage à effectuer, sinon une bague à tourner sur l'objectif pour rendre la photo plus ou moins nette. À la différence de la plupart des appareils Polaroïd des années 1970, simples et bien dessinés, le Big Shot a un appendice non rétractable attaché à un dos rectangulaire, avec double fonction de poignée et de viseur. Un module en plastique gris de 25 cm dépasse de cette poignée et contient le flash. C'est parce que le Polaroïd Big Shot est un appareil photo à focale fixe de 91 cm qu'il est idéal pour les portraits. Le seul tour de main qu'il nécessite consiste à faire le point sur le sujet. Quand il l'utilisait, Andy avançait et reculait, tout en regardant dans le viseur pour que les deux images ne fassent qu'une. Une fois le sujet « saisi », il déclenchait un levier à l'extrémité de l'appareil pour l'exposition, le flash s'allumait, la pellicule était tirée, et après une attente de soixante secondes, l'image apparaissait. C'est la raison pour laquelle la photographie instantanée intéressait particulièrement Andy.

Inutile de dire qu'Andy devint vite expert dans l'utilisation du Big Shot. Il voyageait toujours avec au moins deux appareils, pour le cas où l'un d'eux tomberait en panne à un moment décisif. Il gardait aussi en permanence plusieurs appareils à Paris, dans l'appartement de son manager et ami, Fred Hughes. Ainsi, il était constamment prêt à répondre à des commandes de portraits en Europe.

Même après que la maison Polaroïd ait arrêté la production des Big Shot, en 1972 ou 1973, Andy continua à les utiliser pendant des années. Comme ils avaient tendance à être fragiles, il en acheta autant qu'il put en trouver dans les magasins, près de son atelier à Union Square West et ailleurs à New York. Quand les directeurs de Polaroïd apprirent qu'Andy était un vrai amateur de Big Shot, ils lui offrirent de réparer et d'entretenir tous ceux qu'il possédait. On les expédiait à Cambridge, dans le Massachusetts, et on nous les renvoyait réparés et comme neufs. Quelques responsables de Polaroïd, Eelco Wolf pour n'en citer qu'un, allèrent même plus loin. Dans le cadre de leurs voyages à l'étranger, ils dénichaient de nouveaux Big Shot relégués dans des inventaires d'invendus. Ils les achetaient et les envoyaient à Andy. Bien que Polaroïd lui ait fait essayer d'autres appareils pourvus d'objectifs spéciaux pour réaliser des portraits, il ne les apprécia jamais autant que le Big Shot, car celui-ci donnait une certaine qualité d'image dotée d'une légère distorsion qu'Andy aimait et à laquelle il s'était habitué.

Quand, au milieu des années 1970, la Factory déménagea à Broadway, au 860 du côté nord d'Union Square, Andy mit en place un emploi du temps pour les séances de pose en vue des portraits, en développant la tradition des déjeuners qui avait été inaugurée à son atelier du 33 Union Square West. Les commandes de portraits étaient généralement initiées par des marchands américains ou européens, Fred Hughes ou Bob Colacello, l'éditeur en chef d'*Interview Magazine* à l'époque. Toutes sortes de personnalités du cinéma, de la mode, de la musique, de l'art et de la société se rassemblaient au moins trois fois par semaine pour déjeuner dans la salle de conférence lambrissée. Habituellement, le repas consistait en un buffet froid de chez Balducci avec un dessert de chez « Pie in the Sky », présenté dans le service en porcelaine Fiesta d'Andy. Il n'était pas inhabituel d'inviter la personne dont le portrait était programmé à un déjeuner déjà organisé, ou d'en prévoir un spécialement. Ce moment était une occasion de « briser la glace », les invités n'ayant généralement pas encore rencontré Andy. Il arrivait toujours après le début du repas, s'asseyait parmi ses convives, faisait la connaissance de celui dont il devait faire le portrait et essayait de bien saisir le personnage (réunir un ensemble de bonnes histoires et de cancans rapportés par ses amis et par ses invités). Après le déjeuner, tout le monde ou presque étant parti, Andy commençait le rituel du portrait.

Trois ou quatre Big Shot et des paquets de pellicules Polaroïd 108 sorties de leurs boîtes étaient préparés sur le bureau art déco en bronze et marbre noir. Andy travaillait rapidement. Les femmes devaient se déshabiller à moitié à cause du maquillage et des costumes dont il aimait les revêtir. Habituellement,



Andy Warhol à l'œuvre derrière l'objectif de son polaroïd Big Shot,
galerie Gunther Sachs, Hambourg, 1972
Photo : Angelica Platen

Andy obtenait de ses modèles féminins qu'elles ôtent la partie supérieure de leurs vêtements pour se draper d'un simple tissu de coton à motifs bleus et blancs. Celui-ci fut utilisé pour chaque séance de portraits à l'atelier. Lorsque je regarde aujourd'hui les polaroïds, je suis toujours en mesure de dire, au vu de ce tissu, si les photos ont été réalisées à l'atelier. Andy demandait aussi aux femmes d'enlever tout ou partie de leurs bijoux avant de leur appliquer un fond de teint blanc sur le visage, le cou et les épaules. Ce maquillage blanc compensait les effets du flash, égalisait et adoucissait les traits du visage et cachait les rides inopportunes. Cet effet adoucissant était aussi bienvenu en raison du contraste brutal qui intervenait quand le polaroïd était transposé sur les acétates servant à faire les sérigraphies et, parfois, les peintures. La transformation du modèle en ce qui ressemblait souvent à quelque étrange personnage d'un théâtre Kabuki occidental prenait environ une demi-heure.
Tandis que se déroulait la séance de maquillage, les assistants d'Andy, Ronnie Cutrone et, plus tard, Jay Shriver, préparaient les appareils et les pellicules. Le modèle s'asseyait sur une simple chaise adossée à un mur blanc, à l'avant de l'atelier, le visage tourné vers les fenêtres qui surplombaient Union Square. Andy lui demandait de prendre différentes poses : de profil, de trois quarts, etc. Tandis qu'il réalisait les polaroïds, un assistant alignait les photos développées en files sur le bureau de marbre noir, de sorte qu'Andy puisse les regarder entre deux prises de vue. Quand il pensait disposer d'un choix suffisant, il s'arrêtait de photographier et commençait à effectuer sa sélection. Andy et son modèle examinaient les polaroïds étalés sur le bureau. Chacun voulait en rapporter un ou plusieurs chez lui, mais Andy ne le permit jamais. Les amis, les maris et le marchand regardaient par-dessus l'épaule du photographe pour voir quelles photos avaient été choisies. Enfin, après avoir écouté l'opinion de chacun, Andy en prenait environ cinq pour travailler. Le modèle se faisait alors démaquiller et se rhabillait. Je ne pense pas que les femmes se rendaient compte du caractère outrancier de leur maquillage avant la fin de la séance, lorsqu'elles avaient l'opportunité de se voir dans un miroir. Parfois, il restait quelques traces de fond de teint blanc, et les femmes quittaient l'atelier avec une certaine allure de fantôme dans la lumière de l'après-midi.
Au bout d'un certain temps, il nous apparut clairement qu'il était ennuyeux pour les femmes de se prêter au rituel du maquillage par Andy. Lui-même en ayant assez de jouer les maquilleurs, il en engagea un. Il voulait que ses portraits féminins soient glamour et superbes. Quelquefois, il s'arrangeait, à leur grande surprise, pour changer la couleur de leurs cheveux dans le portrait définitif.
Quand Andy faisait le portrait d'un homme, les mains devenaient un élément important de la photographie. Il s'en servait, non seulement dans la composition, ou pour dissimuler une ride ou un double menton, mais également pour saisir certains aspects de la personnalité de son modèle. La façon dont un homme tenait sa cigarette ou son cigare pouvait aussi lui

donner une clé. Andy essayait de faire ressembler les hommes aux acteurs de cinéma.
L'artiste n'était pas toujours en mesure de photographier ses modèles dans l'environnement familier de son atelier. Lors de ses voyages aux États-Unis ou en Europe, il organisa des séances de portraits dans des chambres d'hôtel ou chez des particuliers. Il savait parfaitement s'adapter à des endroits différents et trouvait toujours un simple mur pouvant servir de décor à ses prises de vue. Fred Hughes et d'autres de ses amis devinrent experts pour mettre en place des séances de portraits durant ses déplacements à l'étranger. Andy adorait photographier lui-même ses modèles ; il contrôlait mieux ainsi l'aspect qu'il voulait en donner que lorsqu'il se servait de photographies réalisées par d'autres. Ces séances de portraits duraient parfois des heures pour aboutir à ce qu'il voulait. C'était un plaisir pour Andy car il était profondément impliqué, aussi bien dans la prise de vue que dans le fait de travailler avec les gens.
À plusieurs reprises, les séances de pose devinrent des événements. Le jour où Andy réalisa un portrait de Liza Minnelli, John Lennon passa là par hasard et finit par poser avec l'actrice pour quelques clichés. Un samedi, nous recevions un groupe de femmes membres du comité d'un musée désireuses de visiter l'atelier d'Andy. Il arriva que Keith Richards, avec sa suite, et Ron Wood des Rolling Stones vinrent également ce jour-là se faire photographier par Andy pour la pochette de l'album des Stones *Love You Live*. Pour celle-ci, l'idée était de donner l'impression que les membres du groupe se mordaient ou s'entredévoraient. Andy et moi occupions les dames du comité à regarder de l'art en buvant du vin blanc ou du Perrier, à l'avant de l'atelier, tandis qu'à l'arrière, on servait du Jack Daniels et de la bière au groupe de rock and roll, pendant qu'ils se mordaient les uns les autres. Nous allions et venions, essayant de satisfaire nos visiteuses, tout en effectuant nos prises de vue avec les Stones.
Même s'il est vrai que les séances de portraits étaient relativement courtes, dans le sens classique du terme, je pense que la majorité des modèles en ressortait avec un grand intérêt pour Andy, tant celui-ci arrivait à rendre spécialement excitantes ses séances de pose. Quand il se mit à travailler à la série de tableaux *Ladies and Gentlemen*, un bon nombre de travestis furent invités à l'atelier pour être photographiés : Bob Colacello trouva la plupart d'entre eux dans un club appelé « The Gilded Grape ». Après la séance de photos, je leur présentais une note de cession de droits et un chèque, et les envoyais à la banque. Ils n'avaient généralement pas la moindre pièce d'identité sur eux et la banque m'appelait pour me demander si je connaissais une personne du nom d'« Hélène » ou « Harry Morales » ! Je ne me souviens pas s'ils savaient ou non qui était Andy, mais ce fut pour chacun d'entre eux une merveilleuse séance photo. Il leur avait donné la possibilité de prendre leurs poses préférées et de se montrer « glamorous » devant son objectif.
En regardant les différentes photographies sélectionnées pour cette exposition, je me rappelle la diversité des personnes et des choses, jusqu'aux poupées comme Howdy Doody, qu'Andy photographiait. Ces polaroïds sont ses esquisses, le début des visions qui devaient finalement devenir des peintures. Le regard unique qu'est le sien est impliqué d'emblée – c'est évident pour nous tous. Il prenait la photographie très au sérieux et adorait la pratiquer. Dans le milieu des années 1980, Andy passa beaucoup de temps à faire des photos. C'était même devenu pour lui sa manière d'entrer en relation avec les gens. Quand nous étudions ces polaroïds, nous accédons à la même vision intime du modèle qu'Andy.



Le grand monde d'Andy Warhol,

catalogue des œuvres



I - Trois âges

Trois âges, trois visages, trois approches différentes de sa propre apparence – caricaturale en 1948, amusée en 1964, hantée en 1986 –, Warhol cherche à se connaître, à se faire connaître et à se reconnaître. Les autoportraits qui ponctuent son œuvre pendant quarante ans s'inscrivent dans une perpétuelle tentative de réconciliation de la superficialité et de la profondeur humaines.

The Lord Gave me my Face, but I Can Pick my Own Nose (Nose Picker 1)
1948

[Le Seigneur m'a refilé mon visage, mais je peux me gratter le nez tout seul (Doigt dans le nez 1)]
Tempera sur panneau aggloméré
62,2 x 76,2 cm ; 24 3/4 x 30 inc.
Pittsburgh, collection Paul Warhola Family

2-5

Self-Portrait
1963-1964

[Autoportrait]
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
50,8 x 40,6 cm ; 20 x 16 inc.
2 : New York, collection José Mugrabi
CR, vol. 1, n° 487
3 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum
CR, vol. 1, n° 494
4-5 : Greenwich, courtesy
The Stephanie and Peter Brant Foundation
CR, vol.1, nos 493 et 495

6-7

Self-Portrait (Fright Wig)
1986

[Autoportrait (Perruque panique)]
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 35,6 x 35,6 cm ; 14 x 14 inc. chaque
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum









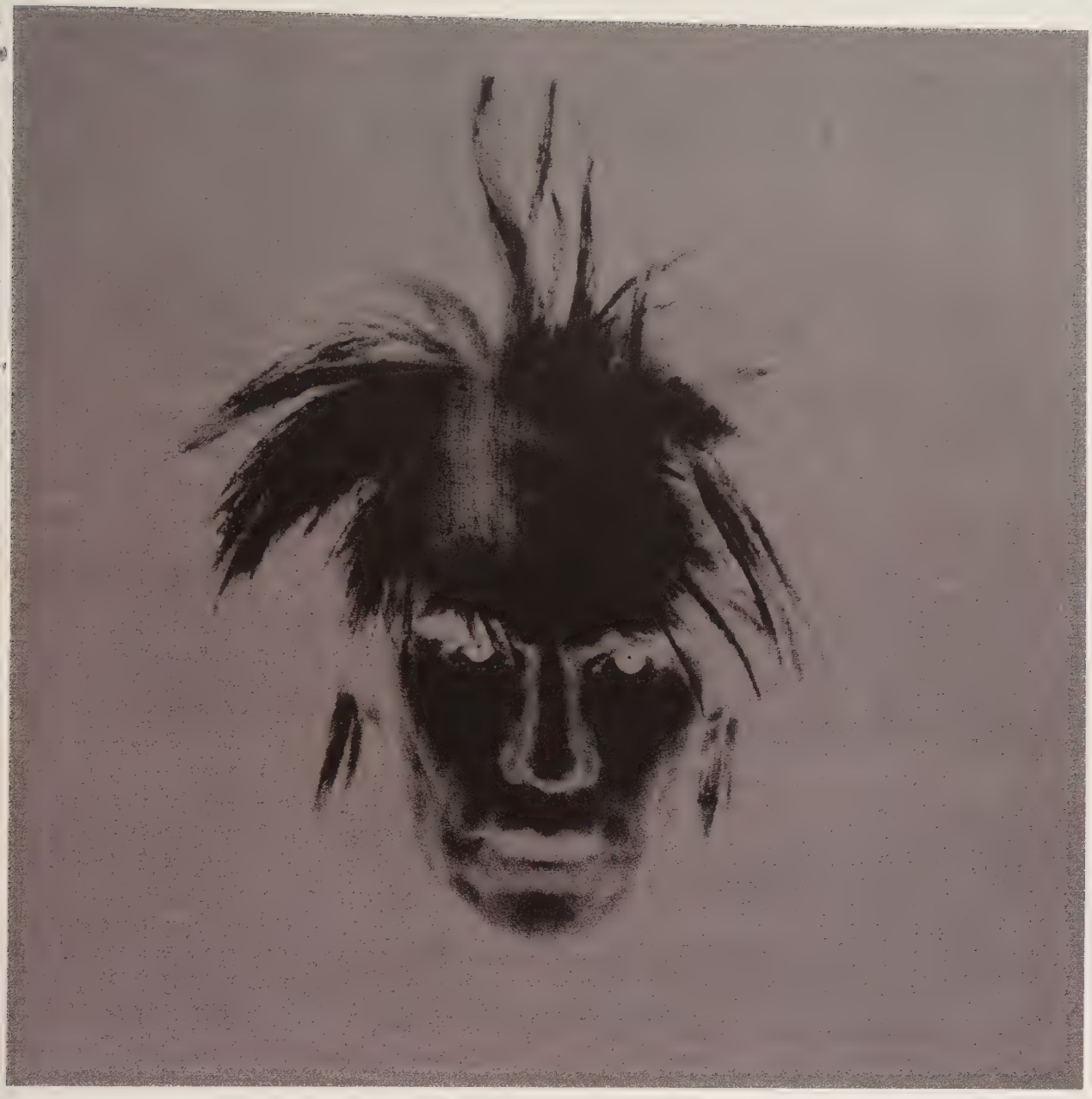
Warhol étudie au Carnegie Institute of Technology de 1945 à 1949 et peint différentes versions de *The Lord Gave me my Face, but I Can Pick my Own Nose* à la fin de l'année 1948. Il soumet cette tempera (cat. 1) au mois de janvier suivant à la 39th Annual Exhibition of the Associated Artists de Pittsburgh[1]. Le jury est composé de Joe Jones (un peintre régionaliste), Morris Kantor (un artiste éclectique, influencé par le cubisme) et George Grosz (l'ex-dadaïste de la Nouvelle Objectivité). Les deux premiers ont raison du jugement enthousiaste de Grosz, qui en sait long sur l'essence de la caricature, et le tableau est rejeté. Sous le titre *Why Pick on me?* (*Pourquoi s'en prendre à moi?*), Warhol le présente à nouveau à l'exposition de fin d'année du Carnegie Institute où, du 11 juin au 3 juillet 1949, il attire nombre de curieux en raison du scandale qui l'entoure[2].
Le style de cette œuvre, très loin d'être une simple pochade d'étudiant, contraste singulièrement avec celles qui lui ont valu jusque-là l'admiration de ses professeurs et condisciples : il n'est pas seulement caricatural, il apparaît délibérément opposé aux valeurs mêmes défendues par l'institution. La controverse dans le monde universitaire permet sans doute à Warhol de mesurer l'impact de la provocation, relayée par les différentes déclinaisons du titre. Il a été généralement publié sous celui de *The Broad* [la salope] *Gave me my Face, but I Can Pick my Own Nose*, tandis que selon Leonard Kessler et Bernard Perlman, il commence en réalité par *The Lord... Le Seigneur m'a refilé mon visage, mais je peux me gratter le nez tout seul*.
Quoi qu'il en soit, le sens en est clair : ainsi, je suis né, mais mon destin est entre mes mains. Chassée du Paradis, la créature de Dieu se retrouve sur Terre et, encore très maladroite, doit s'adapter à sa nouvelle condition. Le *Nose Picker* (titre sous lequel la série est également connue) est une figure adamique dissimulée sous un code satirique et marque en même temps le passage de la jeunesse insouciante à l'âge des affaires. Selon toute vraisemblance, la figure de l'idiot du village, le *yourodivy* slave, le « fol-en-Christ », le fou sacré qui révèle les vérités sans les savoir lui-même, a constitué une première source d'inspiration. Le sujet était en tout cas discuté parmi les élèves, puisque Philip Pearlstein peignit un tableau dans la même veine intitulé *The Little Nose Squeezer*, qu'il offrit en cadeau de mariage à Leonard Kessler[3]. On peut encore reconnaître dans *The Lord Gave me my Face...* le souvenir des symptômes des crises de chorée que le jeune Warhol avait subies. Cette maladie nerveuse, connue sous le nom de « danse de Saint-Guy », provoque des mouvements involontaires, qui, des mains du sujet, se propagent au torse et au visage, suscitent mille grimaces et lui font tirer la langue.

La représentation du visage est très rare dans le pop art et, le plus souvent, l'insistance sur le média lui-même la rend abstraite. Il est tout aussi intéressant de remarquer que les autoportraits y sont pratiquement inexistants, si l'on excepte celui peint très tôt par Larry Rivers (1953), celui de Peter Blake (1961), et enfin celui de Roy Lichtenstein (1978) où il « se » représente par un miroir placé au-dessus d'un T-shirt. La tradition classique insistait sur le fait que tout peintre se peint (*Ogni pittore dipinge se*). Comme l'écrivait Daniel Arasse, cet axiome incite à s'interroger sur « les conditions et les pratiques qui ont autorisé et accompagné la prise de conscience que la personnalité de l'artiste se reflèterait dans son œuvre[4] ». Les peintres pop ont prétendu à l'anonymat, se sont privés de l'expérience du « connais-toi toi-même » : au contraire, la multiplication des autoportraits chez Warhol est un nouveau témoignage



de sa distance critique vis-à-vis de la culture du pop art.
Paul Fréart de Chantelou avait demandé son portrait à Nicolas Poussin, qui, plutôt que de confier la tâche à un autre, décida de le peindre lui-même en 1650. Florence Barron, en revanche, ne s'attendait pas à ce qu'un autre artiste réalise celui de Warhol. Il va, quelque temps après le portrait d'Ethel Scull (cat. 28), à nouveau utiliser le photomaton pour cet *Autoportrait* dont il existe treize panneaux, quatre d'entre eux étant assemblés pour sa commanditaire. Il y apparaît comme un mauvais garçon, désinvolte et ironique, mais les lunettes noires suggèrent qu'il a pu vouloir se faire passer pour un aveugle.
Le *yourodivy* continue d'avancer masqué sur la scène de l'art où il a fait irruption deux ans auparavant.

Vingt-deux ans plus tard, la série d'*Autoportraits à la perruque panique* répondait à la sollicitation d'Anthony d'Offay, désireux d'organiser une exposition dans sa galerie londonienne[5]. L'artiste laissa le choix du sujet à son marchand. Contemplant un portrait de Joseph Beuys fin 1985, et prenant conscience que Warhol était le grand portraitiste de son époque, D'Offay se décida à lui demander de se peindre à nouveau lui-même[6]. Associé au choix des polaroïds qui serviraient de base aux tableaux, le marchand tenta en vain d'exclure le plus démoniaque d'entre eux. Plusieurs polaroïds furent finalement retenus.
Devant l'objectif, Warhol s'est vu en fantôme. Sur quelques clichés, il arbore de larges lunettes noires ; dans ceux qu'il utilise pour l'écran sérigraphique, son regard est nu, à la fois absent et intense. Sa perruque argentée brille autour de son visage blanc



et éteint : la rumeur du monde s'est tue, un ange passe – terreur sacrée.
Les cadrages varient, sa face effrayante occupe parfois l'intégralité du plan, et dans certains tableaux de plus de deux mètres par deux, il émerge d'un camouflage ou coïncide avec lui.
La version présentée ici est de format modeste. L'image y est sérigraphiée en négatif, et c'est le seul de tous les portraits de Warhol où les contours se perdent. Son caractère spectral s'en trouve évidemment renforcé. Il semble bien que le tissu ait absorbé l'image, comme s'il l'avait appliqué sur son visage pour en recueillir l'empreinte. La référence au voile de Véronique s'impose d'elle-même : selon une légende du IVe siècle, tandis que le Christ marchait vers le Golgotha, Véronique (*Vera Icona*) essuya son visage avec un linge qui en retint miraculeusement les traits.

Le suaire aujourd'hui conservé à Saint-Pierre de Rome, copié et interprété de nombreuses fois, est le témoignage d'une présence réelle du Dieu incarné. Cet *Autoportrait*, où, détaché des contingences terrestres, le visage de Warhol semble flotter dans un espace non coordonné, prélude à une ultime transfiguration. A. C.

1. Voir l'autre version, p. 26, plusieurs fois publiée comme étant l'œuvre soumise à l'AAP.
2. Ces informations, aimablement transmises par James Warhola, sont basées sur les témoignages de Bernard Perlman, Leonard Kessler et Philip Pearlstein, condisciples de Warhol au Carnegie Institute.
3. Correspondance de Leonard Kessler avec l'auteur, 7 octobre 2008.
4. ARASSE (Daniel), *Le Sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2006, p. 14.
5. Cat. exp., St Gallen, 2004, p. 127.
6. Les derniers *Autoportraits*, qui relevaient de la série des *Mythes*, intitulés *The Shadow* (*L'Ombre*), dataient de 1981.



II - Icônes modernes et anthropométries

Si les portraits de Marilyn Monroe s'inscrivent dans la tradition sacrée des icônes, la série consacrée aux criminels les plus recherchés remploie, elle, les principes anthropométriques d'une description rationnelle du visage. Entre ces deux extrêmes *a priori* inconciliables, Warhol définira un espace inédit pour envisager et peindre ses semblables.

Silver Liz
1963

[Liz argent]

Acrylique, spray argenté et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

Stuttgart, collection Froehlich

CR, vol. 1, n° 442

Elizabeth Rosemond Taylor est née en 1932 de parents américains à Londres, où elle demeura avec eux jusqu'à la veille de la guerre. Elle apparaît dans le film *There's One Born Every Minute* (1942) et incarne, deux ans plus tard, l'héroïne de *National Velvet*, qui en fit l'une de ces stars adolescentes dont l'Amérique était friande. Avec *Une chatte sur un toit brûlant* (1958) et *Soudain l'été dernier* (adaptés tous deux de romans de Tennessee Williams) elle devient l'une des actrices les plus en vue de Hollywood. Féline, irrésistible, Liz Taylor se marie à huit reprises, entre autres deux fois avec Richard Burton, son partenaire dans *Cléopâtre* (1963).

Peu de mois après sa première série de portraits de Marilyn en 1962, Warhol s'empare de Liz Taylor alors que le bruit de sa fin proche courait. « J'ai commencé il y a quelque temps, quand elle était très malade et que la rumeur disait qu'elle allait mourir. Maintenant, je les recommence avec des couleurs vives sur ses lèvres et ses yeux[1]. »

Il peint d'abord huit tableaux, dont quatre, utilisant une photographie de *Life* où elle apparaît flanquée de Michael Todd et d'Eddie Fisher, son ex et son futur maris, sont titrés *Men in her Life*. Les autres la représentent dans ses atours de Cléopâtre. En juin-juillet 1963, il choisit une photographie promotionnelle de Liz Taylor (recadrée comme les *Marilyn*) pour une série d'œuvres, dont dix, au mois d'octobre, seront exposées en même temps que les *Elvis* à la Ferus Gallery de Los Angeles. C'est la première fois que Warhol retient le format carré de 40 x 40 inches, qui prévaudra ultérieurement pour ses portraits de commande.

Avec des variations sensibles dans leur application d'un tableau à l'autre, les couleurs (rose, rouge et vert) sont identiques. Dans un certain nombre de cas, l'adjonction d'un panneau monochrome (tantôt à gauche, tantôt à droite de la figure) peut être datée de 1964, quand les œuvres sont livrées à la galerie Castelli et présentées au ICA de Philadelphie l'année suivante. A. C.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 44.

9

Peach Marilyn 1962

[Marilyn couleur pêche]
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
50,8 x 40,6 cm ; 20 x 16 inc.
Collection particulière
CR, vol. 1, n° 257

10

Marilyn Monroe in black and white (twenty-five Marilyns) 1962

[Marilyn Monroe en noir et blanc (vingt-cinq Marilyn)]
Encre sérigraphique sur toile
209,6 x 140,3 cm ; $82^{3/4}$ x $55^{3/4}$ inc.
Stockholm, Moderna Museet
CR, vol. 1, n° 265

11

Twenty Marilyns (Marilyns in color) 1962

[Vingt Marilyn (Marilyn en couleurs)]
Acrylique, encre sérigraphique et crayon sur toile
195,3 x 113,3 cm ; $76^{7/8}$ x $44^{5/8}$ inc.
New York, collection José Mugrabi
CR, vol. 1, n° 266



9

Le 5 août 1962, Norma Jean Mortenson, connue sous le nom de « Marilyn Monroe » depuis 1946, se suicidait. Née en 1926, ballottée de foyers d'accueil en orphelinats, mariée à seize ans, divorcée à vingt, elle est, après-guerre, un modèle très recherché par les photographes quand elle signe un contrat avec la 20th Century Fox qui lui accorde de petits rôles. Son apparition dans *All about Eve* (1950) de Joseph Mankiewicz marque le début d'une ascension vertigineuse : elle sera à l'affiche de vingt-trois films, où elle affirmera avec un singulier naturel ses talents d'actrice. Marilyn Monroe, qui rêvait d'incarner les héroïnes shakespeariennes, deviendra une star comme nulle autre avant ou après elle – le symbole même de la beauté et de la séduction. Au-delà des anecdotes de sa vie et des énigmes de sa mort, la vie de Marilyn se condensa peu à peu en une lutte avec le démon de son apparence. « C'est bien de faire partie des phantasmes des gens, mais on voudrait aussi être accepté pour soi-même. Je ne me considère pas comme un produit, mais je suis sûre que beaucoup me voient comme ça[1]. » Torturée par sa propre image, qu'elle voulait à la fois préserver et détruire, Marilyn Monroe perd peu à peu la maîtrise de son identité. De film en film, de photographie en photographie, elle se voit devenir ce symbole dont la puissance fatale la prive d'une existence propre.

C'est cette tragédie d'une double Marilyn que peint Warhol. Contrairement à ce que la proximité chronologique des peintures de *Bouteille de Coca-Cola* (cat. 171) et des Boîtes de soupe *Campbell* amène à penser, il ne la considère pas comme un produit, comme un cliché objectivé par les medias et assimilable à un simple objet esthétique. Il l'envisage dans la violence du conflit de la vie et de la représentation. En la peignant sur fond d'or à trois reprises, en treize versions « portatives », puis en série, où, comme dans les deux autres œuvres présentées ici, son visage est en procession, il éprouve cette figure complexe dans son passage du profane au sacré. La surface est cette dimension à la limite du basculement entre la vie – où les images se dissolvent – et la représentation – où le flux de la vie se fige brutalement –, domaine séparé et inviolable. Dense et fragile, l'effigie est répétée encore et encore, en couleurs, en noir et blanc – comédienne de l'éternité, sainte actrice, le destin iconique de Marilyn est scellé. A. C.

1. MERYMAN (Richard), « Last talk with a lonely girl : Marilyn Monroe », *Life Magazine*, 17 août 1962.



10



11

12

Red Jackie
1964

[Jackie rouge]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

CR, vol. 2A, n° 1296

Lorsqu'il exécute ce portrait au cours de l'été 1964, Warhol a déjà consacré à Jackie Kennedy (1929-1994) toute une série de tableaux de petits formats, réalisés à partir de photographies de presse parues juste après l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy, le 22 novembre 1963 (cat. 340-355). Ici, pourtant, aucune trace du tragique destin de la première dame des États-Unis. De fait, le tableau prend sa source dans une photographie prise en 1960 par Jacques Lowe, photographe officiel de la campagne électorale présidentielle. Publiée en couverture d'un livre de souvenirs, *Jackie Kennedy, First Lady : Her Fashions, Her Home, Her Words,* l'image renvoie à l'époque optimiste de la conquête de la Maison Blanche. Comme à son habitude, Warhol a recadré la photo. Du cliché initial, où la jeune femme pose en robe estivale, assise à l'ombre des arbres, il ne retient que la tête, dont il tronque en partie la chevelure.

Contemporaine de la série des *Marylin, Red Jackie* présente les mêmes caractéristiques générales : cadrage serré évacuant toute référence spatio-temporelle, couleurs vives accentuant le processus de distanciation, sourire glamour digne des plus grandes stars. Aussi n'est-il pas étonnant que Warhol ait rapproché une version très semblable de ce portrait des deux icônes du cinéma sur lesquelles il a travaillé parallèlement : Liz Taylor et Marylin Monroe. Les trois toiles en question – *Shot Orange Marilyn*[1], *Liz*[2] et *Red Jackie*[3] – sont en effet présentées côte à côte sur le mur de la chambre du collectionneur Leon Kraushar dès 1965 et considérées par l'artiste comme un ensemble constitué. Il parle, dans *Popisme*, « d'une toile combinant Jackie, Liz et Marilyn[4] ».
D'un point de vue technique, *Red Jackie* est l'un des premiers portraits dans lequel Warhol applique le principe du calque pour définir précisément les zones de couleurs et obtenir une parfaite coïncidence entre les plages colorées et la sérigraphie. Outre ces deux versions rouges, un troisième panneau sera réalisé à partir du même écran sérigraphique, *Blue Jackie*, aujourd'hui conservé au Wadsworth Atheneum de Hartford. É. P.

1. CR, vol. 2A, n° 1291.
2. CR, vol. 1, n° 536.
3. CR, vol. 2A, n° 1295.
4. WARHOL, *Popisme*, p. 102.



13-14

Most Wanted Men n°1, John M. 1964

[Hommes les plus recherchés n° 1, John M.]

Encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 121 x 99 cm (profil), 121,3 x 98,4 cm (face) ; 47⅝ x 39 inc. (profil), 47¾ x 38¾ inc. (face)

Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum

CR, vol. 2A, n° 548



À l'occasion de l'Exposition universelle de New York qui allait s'ouvrir à Flushing Meadow le 21 avril 1964, l'architecte Philip Johnson commanda à Warhol un mural pour la façade du théâtre panoramique du pavillon américain qu'il avait conçu. D'autres artistes, dont John Chamberlain, Ellsworth Kelly, Robert Rauschenberg furent également invités. Les *Thirteen Most Wanted Men*, dont les images proviennent d'une brochure de la police new-yorkaise publiée en 1962, allaient créer la controverse : les organisateurs de la manifestation demandèrent à l'artiste que les vingt-deux panneaux soient enlevés ou recouverts. Il accepta par écrit qu'ils soient badigeonnés « dans une couleur qui convienne à l'architecte ». La censure n'était pas motivée par des considérations politiques, comme l'écrivait Warhol dans *Popisme*, mais par des raisons juridiques. S'il avait pensé évoquer la vie new-yorkaise avec ces treize portraits, il est évident que le sujet n'était pas « vendeur » dans un tel contexte et que l'origine italienne de la plupart des suspects pouvait occasionner un incident diplomatique. D'autre part, il est hors de doute que les connotations homosexuelles de ces hommes « les plus recherchés » n'aient pas échappé à la vigilance des organisateurs.

« D'une certaine façon, écrit-il encore dans *Popisme*[1], j'étais content que le mural soit effacé : maintenant, je n'aurais plus à me tourmenter si l'un des criminels finissait dans les mains du FBI parce que quelqu'un l'aurait reconnu dans mes images. Alors je fis à la place une image de Robert Moses, qui dirigeait la foire (une demi-douzaine de panneaux carrés en Masonite de 1,20 m de côté), mais cette proposition fut également rejetée. » Avec son sens aigu de l'économie, Warhol réutilisa les écrans sérigraphiques : dix-neuf portraits furent peints dès juillet. Vingt-deux furent montrés à Paris à la galerie Sonnabend en 1967, dont celui-ci ; le catalogue publié à l'occasion reproduisait le fascicule de la police. Le criminel représenté ici est le premier des treize et répondait au nom de John Maziotta. Sa fiche signalétique indique quelques-uns de ses noms d'emprunt (« Chappie, Mazzotta, Massa, Mazza, Marlow, Marlo, Squinty »), rend compte de sa voix « grave et rude », et décrit son tatouage sur le bras gauche. Son passé judiciaire et le crime pour lequel il était recherché sont également précisés. Dans ce tableau, Warhol a reproduit telles quelles les photographies publiées, alors qu'une autre version inverse la face et le profil. La brutalité de ces anthropométries est encore accentuée par l'absence de tout commentaire plastique de la part de l'artiste. A. C.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 104.





15-22

The American Man (Portrait of Watson Powell) 1964

[L'Homme américain (Portrait de Watson Powell)]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Huit panneaux : 40,6 x 40,6 cm ; 16 x 16 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

CR, vol. 2A, nos 1266, 1267, 1268, 1269, 1270, 1271, 1285, 1286

D'une certaine façon, par sa pauvreté apparente, ce portrait est l'un des plus audacieux de Warhol. Loin de chercher à conjurer l'effet « photographie d'identité », rarement flatteur, il choisit au contraire de l'accentuer en apprêtant la toile d'un fond terre de Sienne, qui, dans certaines versions, tire vers le gris. Manifestement préparé pour la séance photographique, le sujet n'offre aucune expression caractérisable. Son regard fixe, neutralisé par ses lunettes cerclées, évite l'objectif pour se perdre sur son côté gauche. Le semblant de sourire qu'il affiche est sans réverbération aucune sur l'ensemble de son visage, légèrement penché en avant. Warhol et ses collaborateurs désignaient ce personnage sous le sobriquet de « Mister Nobody », l'homme anonyme par excellence. Reprenant de façon moins abrupte le même constat, le titre *The American Man* s'est imposé tant Watson Powell Senior incarne l'archétype du businessman américain.

Passée en mai 1964, la commande émane de Watson Powell Junior après qu'il ait vu une reproduction du portrait d'Ethel Scull (cat. 28). Il voulait ainsi rendre hommage



à son père qui se retirait de la compagnie American Republic Insurance basée à Des Moines, Iowa, après l'avoir dirigée pendant trente-deux ans. La commande avait pu aboutir grâce aux bons soins de l'architecte d'intérieur Jack Dunbar, lequel avait collaboré à la construction du nouveau siège social et connaissait personnellement Warhol. La composition originale livrée en septembre devait, selon les vœux de l'artiste, être disposée horizontalement, mais elle prit place à la verticale dans le hall d'entrée du nouveau bâtiment. Comme il en avait désormais l'habitude, Warhol réalisa en outre de nombreux panneaux supplémentaires, quarante en l'occurrence : quatre d'entre eux furent offerts par Watson Powell au musée de Des Moines. A. C.



3

Mona Lisa 1979

crylique et encre sérigraphie sur toile
27 x 101,6 cm ; 50 x 40 inc.
ittsburgh, The Andy Warhol Museum

e chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, ncorrectement connu sous le nom de *Mona Lisa*, fut présenté aux États-Unis en 1963 : l'abord à la National Gallery of Art le Washington (du 8 janvier au 3 février), uis au Metropolitan Museum de New York du 7 février au 4 mars). Ce rare voyage de *a Joconde*, organisé sous l'égide d'André Malraux en hommage au président John Kennedy, fut célébré par les médias comme un événement de première importance. C'est à cette occasion que Warhol s'empara le la peinture, utilisant les différents adrages du tableau dans le catalogue édité en anglais par le Louvre. Dans l'une les versions, *Colored Mona Lisa*, il juxtaposa lusieurs images en jaune, rouge, leu et noir, évoquant ainsi le processus hotomécanique de séparation des couleurs. es *Quatre Mona Lisa*[1] que Warhol peint en 1963 constituent, quant à elles, autant l'approches de l'individualité idéalisée ar Léonard, dont le sourire peut être approché de celui des *Marilyn* ou de celui les *Mao*. On sait l'attention que l'artiste ortait aux lèvres des modèles féminins dont faisait les portraits.

Mais il va de soi que c'est surtout le souvenir e Marcel Duchamp (qui avait orné le visage nigmatique d'une moustache dans son *H.O.O.Q.*, 1919) qui est très présent dans cette érie d'œuvres.
'une des versions porte d'ailleurs un titre n ne peut plus explicite : *Thirty Are Better Than One Trente valent mieux qu'une*).
« Ce qui est intéressant, avait déclaré uchamp, c'est le *concept* qui veut que l'on nette cinquante boîtes de soupe *Campbell* ur une toile[2]. » Duchamp, qui selon es témoignages concordants avait ne sincère estime pour l'œuvre de Warhol, rivilégiait la dimension intellectuelle de répétition. Ce faisant, il avait tendance minorer l'importance de l'image en lle-même, laquelle, loin d'être réduite u rôle d'instrument d'un concept, est au ontraire renforcée par la répétition.
« Il n'y a pas d'image si simple, écrivait Henry Geldzahler, qu'elle puisse signifier une seule chose [...]. Son impact s'accroît par la répétition[3]. » Anonyme dans son époque et célébrissime dans l'histoire, cette image de *La Joconde* semble provenir d'un photomaton, comme si la machine, aux fonctions perverties par Warhol, lui avait donné une nouvelle vie. A. C.

1. CR, vol. 1, n° 329.
2. Marcel Duchamp, cité par Peter Gidal, *in* GIDAL, 1971, p. 27.
3. GELDZAHLER (Henry), « Andy Warhol », *Art International*, n° 3, avril 1964.



III - Art et commerce

En 1963, Warhol honore sa première commande de portrait. Coup d'essai, coup de maître : surprise dans la cabine d'un Photomaton, Ethel Scull est transfigurée dans une peinture en trente-six panneaux. Suivent les portraits des proches du peintre, collectionneurs, marchands ou amis, et, en 1966, à nouveau le sien, où il apparaît impassible et distant.







24-27

Self-Portrait
1966-1967

[Autoportrait]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

24 : 57,2 x 57,2 cm ; 22 3/4 x 22 3/4 inc.

Saint-Étienne, musée d'Art moderne

CR, vol. 2B, n° 1906

25-26 : 55,9 x 55,9 cm ; 22 x 22 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

CR, vol. 2B, n° 1899 ; Le deuxième tableau ne figure pas au catalogue raisonné

27 : 57,2 x 57,2 cm ; 22 3/4 x 22 3/4 inc.

Chicago, collection Stefan T. Edlis

CR, vol. 2B, n° 1876

Le troisième autoportrait de Warhol dans les années 1960 marque un changement notable dans l'image qu'il souhaitait offrir de lui-même. Abandonnant le Photomaton, il endosse simultanément une autre allure : il est loin le jeune homme de 1964, désinvolte derrière ses lunettes noires, ou en T-shirt, qui imposait son autorité juvénile. Warhol est désormais une star ; il s'en est rendu compte avec étonnement au cours du vernissage de son exposition à l'Institute of Contemporary Art de Philadelphie en octobre de l'année précédente[1]. Comme de nombreux commentateurs l'ont souligné, cette série a la même force d'impact que celle dite « à la Fright Wig » (« à la perruque panique ») de 1986 (cat. 6-7), où son visage émerge d'un implacable fond noir. Mais ici la couleur joue sur les différents plans et, surtout, la pose est celle d'un séducteur, tandis que vingt ans plus tard elle est délibérément tragique.

Il existe plusieurs photographies de George Klauber, l'un de ses condisciples au Carnegie Institute of Technology, où Warhol s'essaie à différentes poses inspirées par la gestuelle des stars d'Hollywood dont il collectionnait les portraits. Le rôle des mains y est central : elles cadrent le visage, quand il se souvient de Greta Garbo, ou accaparent l'attention au premier plan. L'autoportrait de 1966 est élaboré à partir d'une photographie, datée de l'année précédente, de Malcolm Kirk qui, dans les années 1960, a documenté la plupart des artistes pop, mais aussi Marcel Duchamp ou Willem De Kooning. Warhol a tiré parti de cette image flatteuse où l'index et le majeur forment un V et effleurent à peine ses lèvres, et où la moitié droite de son visage reste dans la pénombre. Elle est empreinte d'une grande sérénité et servira également pour l'annonce de son exposition en avril de la même année chez Leo Castelli lors de laquelle il ne présentera que les *Silver Clouds* (cat. 360) et le papier peint à tête de vache. La pose suggère que l'artiste s'interroge rêveusement sur lui-même et, simultanément, s'absente, renonce à la peinture et se retire.

Et pourtant, ses activités se multiplient, les tournages se succèdent à un rythme soutenu. Mais même dans l'atmosphère électrique du Dom, où ont lieu les premiers spectacles de l'*Exploding Plastic Inevitable*, avec le Velvet Underground et Nico, il reste impassible sur le balcon, loin de la foule, glissant des filtres de plastique colorés devant les projecteurs[2]. Et dans son entretien filmé avec Lane Slate[3], au cours duquel il est plus réticent que jamais à répondre à la moindre question, il évoque ses *Silver Clouds* comme les instruments d'une disparition de la peinture et des objets. Tout se passe comme s'il faisait l'hypothèse d'une disparition simultanée des êtres et des images, de leur dissolution au-devant même de son regard – c'est d'ailleurs ce qu'il exprime avec nostalgie, à la fin du chapitre « 1967 » de *Popisme*, en évoquant l'unique projection de **** (c'est-à-dire *Four Stars*, un film de vingt-cinq heures) un an après sa réalisation.

Warhol a recadré la photographie originale, de format rectangulaire, pour l'adapter à un carré qu'il déclinera dans plusieurs dimensions, modestes comme pour les œuvres ici réunies, et monumentales (182,9 x 182,9 cm) pour celles réalisées à la demande d'Allan Solomon, commissaire d'une exposition intitulée « American Painting Now » au sein de l'Expo 67 de Montréal. Dans cette série, toutes versions confondues, la couleur prend une part prépondérante : les variations chromatiques se succèdent avec d'infinies nuances. Tantôt acidulées, tantôt éteintes, les couleurs schématisent le visage, l'irisent ou le dissolvent. Si le vert et le rouge dominent dans nombre de tableaux, dans d'autres, le noir absorbe une moitié du visage qui n'est plus lisible que replacé dans la série. Littéralement et métaphoriquement, le risque de la disparition est, chez Warhol, toujours calculé au plus près. A. C.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 173.
2. *Id.*, p. 207.
3. WARHOL, *Entretiens*, p. 96.



Ethel Scull photographiée dans son appartement devant son portrait par Andy Warhol.
Photographie publiée dans *Ladies Home Journal*, mars 1964

28

Ethel Scull 36 times 1963

[Ethel Scull 36 fois]
Acrylique, peinture métallisée et encre sérigraphique sur toile
Trente-six panneaux : 50,8 x 40,6 cm ; 20 x 16 inc. chaque ; 203,2 x 365,8 cm ; 100 x 144 inc. l'ensemble
New York, prêt du Metropolitan Museum of Art, propriété conjointe du Whitney Museum of American Art et du Metropolitan Museum of Art, don d'Ethel Redner Scull, 2001
CR, vol. 1, n° 460



Comme on l'a vu plus haut (p. 23), ce portrait est la toute première commande de ce type passée à Warhol. Robert Scull (1917-1986) et son épouse, Ethel Redner (1921-2001), furent, dans le monde de l'art new-yorkais d'après-guerre, un couple légendaire. Une prospère compagnie de taxis (cent trente voitures, quatre cents chauffeurs) leur permit d'assouvir une intense passion pour l'art et d'amasser une collection alors sans précédent. L'expressionnisme abstrait fut leur premier centre d'intérêt, puis le pop art et l'art minimal, qu'ils furent parmi les tout premiers à collectionner. « Entre 1960 et 1969, écrit Warhol, les Scull symbolisaient mieux que quiconque le succès que l'on pouvait connaître sur la scène artistique en collectionnant.
Beaucoup de couples branchés dans les années 1960 commencèrent à acheter de l'art, et les Scull étaient leurs modèles et leurs héros[1]. » Ils s'engagèrent dans le monde de l'art de plusieurs façons, notamment en finançant la Green Gallery de 1960 à 1965, où eurent lieu les premières expositions de Claes Oldenburg, Donald Judd, Robert Morris, parmi d'autres. Ils passèrent des commandes directes, non seulement à Warhol, mais aussi à George Segal qui les immortalisa dans une sculpture de plâtre. En 1965, ils mirent sur pied une fondation portant leur nom, en partie financée par le produit de la vente d'expressionnistes abstraits. Huit ans plus tard, la vente aux enchères d'œuvres de leurs jeunes protégés fit sensation : avec un produit de plus de deux millions de dollars, ils établissaient un record dans le marché de l'art contemporain. Ce qui leur valut d'amères critiques de la part de Robert Rauschenberg, en particulier,



choqué par cette opération spéculative. Dans *Ma philosophie*, s'imaginant président des États-Unis, Warhol se proposait de nommer Robert Scull ministre de l'économie, « parce qu'il saurait acheter tôt et vendre cher[2] ».

Outre le présent tableau, qui n'était initialement constitué que de trente-cinq panneaux, il existe dix autres versions d'Ethel Scull de dimensions variables. Juste après avoir passé commande, Robert Scull précisa sur une simple carte postale (retrouvée dans une *Time Capsule* du Andy Warhol Museum de Pittsburgh) les dimensions précises du mur sur lequel l'œuvre prendrait place. Lors de l'installation de celle-ci dans l'appartement des Scull, Warhol prétendit laisser le couple arranger les panneaux à leur convenance, mais y prit finalement une part décisive. Après plusieurs nouveaux changements entre 1963 et 1968, il revint à sa configuration initiale. A. C.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 120.
2. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 22.



29

Seven decades of Janis 1967

[Sept décennies de Janis]
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Huit panneaux : 40,6 x 82,2 cm ; 16 x 32 inc. l'ensemble
New York, The Museum of Modern Art, The Sydney and Harriet Janis Collection
CR, vol. 2B, n° 1986

Warhol rencontre Sydney Janis au début des années 1960, alors qu'il réalise ses premières toiles et envisage d'abandonner sa carrière d'artiste publicitaire pour se consacrer à la peinture. À cette époque, parmi les nombreuses galeries de Manhattan, celle de Janis est l'une des plus éminentes et doit sans aucun doute sa réputation à la remarquable personnalité de son fondateur. Né en 1896 à Buffalo (New York), Sydney Janis entreprend une carrière de danseur de ballet avant de faire fortune comme fabricant de chemises. Amateur d'art, à l'écoute de son temps, il entame sa collection dès 1926 en achetant, chez Daniel-Henry Kahnweiler, une œuvre de Matisse. Dans les années 1930, il voyage beaucoup en Europe, d'où il rapporte des pièces majeures des plus grandes figures de l'art moderne : Picasso, Mondrian, Léger, Brancusi... En 1934, il rejoint le comité consultatif du Museum of Modern Art et y expose, l'année suivante, une partie de sa collection. Il participe également, en 1942, à l'organisation de l'exposition internationale « First Papers of Surrealism ». Ce n'est pourtant qu'en 1948, à l'âge de cinquante-deux ans, qu'il fonde sa galerie, au 110 West 57th Street, où il présente des manifestations ambitieuses dédiées aux grands mouvements de la première moitié du XXe siècle. Son talent de promoteur lui vaut par ailleurs d'être le marchand des principaux artistes de l'expressionnisme abstrait : Pollock, Gorky, De Kooning, Rothko, Kline et Motherwell.

Avec l'exposition « The New Realists », inaugurée le 31 octobre 1962, Sydney Janis est aussi le premier galeriste à présenter collectivement les œuvres des jeunes artistes pop, dont Oldenburg, Segal, Dine et Wesselmann. Dans cette exposition, dont le catalogue est préfacé par Pierre Restany, il présente trois œuvres de Warhol (notamment *200 Campbell's Soup Cans*) qui seront unanimenent raillées par le public et la critique. Cinq ans plus tard, à la fin de l'année 1967, c'est dans un tout autre contexte qu'il lui passe commande de son portrait. Warhol est devenu un artiste reconnu ; son travail attire les foules, surtout depuis que l'Institute of Contemporary Art de Philadelphie a organisé une rétrospective de son œuvre (automne 1965).
De format singulièrement modeste, le tableau est composé de huit panneaux sérigraphiés à partir de photographies de famille agrandies et répartis sur deux rangées. Dans la partie gauche, sur un fond vert plus ou moins jauni, six images anciennes se succèdent, faisant remonter à la surface quelques tranches de vie d'un temps révolu : deux enfants en costume du dimanche, un après-midi à la plage, une soirée entre amis... Souvent coupées, ces figures émergent lentement du fond, soit parce que la sérigraphie a été volontairement obscurcie, soit parce que l'agrandissement a quelque peu dissout les contours des formes, tels des souvenirs qui tarderaient à ressurgir et auraient été amputés par la mémoire. *A contrario*, la partie droite fait apparaître, en miroir, deux portraits plus récents se détachant très nettement sur un fond blanc : en haut, un visage grave et fermé ; en bas, le même visage, souriant et détendu. La pose évoque les photomatons.
La construction bipartite s'articule autour de l'idée du passage du temps : six panneaux pour six décennies passées, et deux panneaux pour une décennie en cours, vivante, joyeuse. Warhol joue avec l'image de son modèle en le présentant simultanément sous différents jours.
Le tableau est plus mélancolique que commémoratif ; par la multiplication des visages changeants, il laisse percevoir les inévitables disparitions de soi et souligne, en même temps, les stratifications constitutives de toute identité. Le portrait de Sydney Janis n'est pas un simple portrait : c'est l'empreinte intime et universelle de la vie d'un homme. É. P.

30

Happy Rockefeller 1968

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
183,5 x 153,5 cm ; 72 3/4 x 60 7/16 inc.
Cologne, galerie Rafael Jablonka
CR, vol. 2B, n° 2084

Margaretta Rockefeller, plus connue sous le nom de « Happy », commande son portrait à Warhol à la fin de l'année 1967, peu de temps après qu'il ait achevé celui de son mari, Nelson Rockefeller (cat. 250), épousé en secondes noces en 1964.
Les dimensions imposantes de la toile laissent supposer que l'artiste a peint ce portrait monumental avant que Valerie Solanas ne lui tire dessus le 3 juin, le laissant dans un état critique qui lui impose de longues semaines de convalescence post-opératoire. Comme souvent à cette époque, le tableau a probablement été exécuté à partir d'une photo qu'il n'a pas prise lui-même. La pose, naturelle, laisse supposer qu'il a travaillé d'après une photographie familiale saisissant la jeune femme dans son intimité. Le visage de trois quarts, le corps tout en entier tourné vers un interlocuteur laissé hors champ, c'est un sourire éclatant que Warhol choisit d'immortaliser. Celui-ci apparaît d'autant plus que la toile est traitée avec une grande économie de moyens : le fond est sobrement constitué de quatre bandes inégales déclinant différentes tonalités de rose, du rose poudré au rose saumon.
Outre cette immense toile, Warhol réalisa un ensemble de portraits de Happy Rockefeller, dont un singulier diptyque. Ce dernier était constitué, dans sa partie gauche, d'un tableau similaire à celui-ci, et dans sa partie droite, d'une série de cent portraits d'à peine dix-huit centimètres de hauteur, assemblés bord à bord et sérigraphiés sur des fonds unis reprenant les harmonies chromatiques du magenta de l'encre sérigraphique : « Pour ce qui est de la peinture, je n'avais pas encore la force de travailler sur de grands formats, alors je peignis de petits *Happy Rockefeller* qui faisaient 18 x 15 cm, tout en regardant la télévision. C'était un été très violent au journal télévisé. Je regardais les chars soviétiques envahir la Tchécoslovaquie, et ensuite la convention démocrate à Chicago où les manifestants et la police locale se battaient dans les grands parcs et dans les rues[1]. »
Si l'on en croit sa réaction quelque peu amère au moment de la revente de l'un des portraits par Happy elle-même, Warhol devait être relativement content de son travail. En effet, à la date du 30 avril 1985, il note dans son *Journal* : « J'ai dégoté des catalogues, le tableau que j'ai fait de Happy Rockefeller, qui remonte à 64[2], était à vendre. Il est estimé à 30 000 ou 40 000 dollars. Si elle en avait fait don à un musée, elle aurait pu déduire 500 000 dollars sur sa feuille d'impôts, vu les nouveaux prix, alors je ne vois pas pourquoi elle le vend. »
É. P.



1. Warhol, *Popisme*, p. 346.
2. Il s'agit d'une erreur : Warhol n'a réalisé des portraits d'Happy Rockefeller qu'en 1968.

31-33

Dominique de Menil 1969

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Trois panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

31 et 32 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

33 : New York, collection particulière,

courtesy galerie Paul Kasmin

CR, vol. 2B, nos 2089, 2090 et 2091

Warhol se rapproche des Menil dès 1967. Durant l'été, il se rend à New Canaan (Connecticut), dans la maison de verre de Philip Johnson, pour assister à un gala de bienfaisance de la Merce Cunningham Company. C'est à cette occasion que son ami Henry Geldzahler lui présente officiellement Fred Hughes, jeune historien d'art qui travaille au service des De Menil, « nom magique s'il en est, tant ils cultivaient l'art[1] ».

Le couple, en effet, a de quoi piquer la curiosité de Warhol : la collection des Menil est l'une des plus importantes au monde et leur soutien aux artistes vivants est exceptionnel. Née française en 1908, Dominique Schlumberger (1908-1997) est une héritière de la fortune de l'industrie pétrolière qui a préféré fuir le régime de Vichy en s'installant outre-Atlantique. À Houston, où son mari poursuit les activités familiales liées aux hydrocarbures, leur collection compte tous les grands noms de l'art moderne (Matisse, Picasso, Braque) et une remarquable sélection de surréalistes (Ernst, Magritte, Tanguy). Outre leur fondation, ils financent, à l'université Saint-Thomas, la création d'un département artistique dirigé par Jermayne McAgy[2]. Réputée pour sa ferveur catholique, Dominique de Menil est d'abord influencée par le père Couturier, rencontré à New York au début des années 1940. C'est sans doute son attachement pour cette tradition conciliant spiritualité et art contemporain qui la conduit, en 1965, à confier à Mark Rothko la décoration de la chapelle œcuménique de l'Institut de la religion et du développement humain de Houston. Aussi, quand Warhol est introduit par son protégé Fred Hughes en 1967, lui commande-t-elle d'abord un film de coucher de soleil qu'elle destine à une église texane en cours de restauration et dont une séquence sera finalement intégrée à **** (lire *Four Stars*) au mois de décembre de la même année. En 1969, c'est également par l'intermédiaire de Fred Hughes – devenu une figure



marquante de la Factory – qu'elle achète une grande toile de la série des *Flowers*[3] et commande son portrait à Warhol. Sur les neuf tableaux qu'il exécute, les trois exemplaires ici présentés montrent bien la grande variété de traitement qu'il y met en œuvre. L'artiste sérigraphie la photographie prise par la fille du modèle, Adélaïde de Menil, tantôt dans une encre rose, ton sur ton, tantôt dans une encre noire qui contraste plus fermement avec le fond. Deux des tableaux reprennent un principe de division verticale en bandes de couleur cher à l'abstraction contemporaine, tandis que le troisième conserve une certaine coïncidence entre les zones colorées et l'image sérigraphiée. Contrairement à d'autres sujets féminins, comme Jackie, pour lesquels Warhol n'hésite pas à souligner les traits en remaquillant son modèle, le portrait de Dominique de Menil est caractérisé par un grand dépouillement. Ici, nul rehaut de couleur mais une palette étale ; la figure finit presque par être absorbée par la peinture. Hommage fidèle à celle que l'on surnommait la « Mère supérieure », en référence à l'austérité de son traditionnel chignon gris, ces images sont les portraits d'humilité d'une grande passionnée d'art.

É. P.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 268.
2. À l'instigation de Dominique de Menil, Warhol réalise, dès 1968, un portrait posthume de cette brillante commissaire d'exposition décédée en 1964.
3. CR, vol. 2B, n° 2055.







34–37 : Self-Portraits, 1963–1964

IV - L'œil de la machine

Cinéma : nouvelle passion, nouvelles transgressions des dispositifs mécaniques. Les *Screen Tests* – portraits filmés de trois minutes – confrontent les visiteurs de la Factory à l'œil vitreux de la caméra : immobiles et muets, ils sont les cobayes d'une étrange expérience de la temporalité de l'image – un temps à la fois bref et interminable dont ils restent prisonniers.

Photomatons

Planche de 4 : 19,6 x 3,8 cm ; 7 3/4 x 1 1/4 inc.

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

38 :
Judith Green, 1963-1964

39-40 :
Edie Sedgwick, 1965

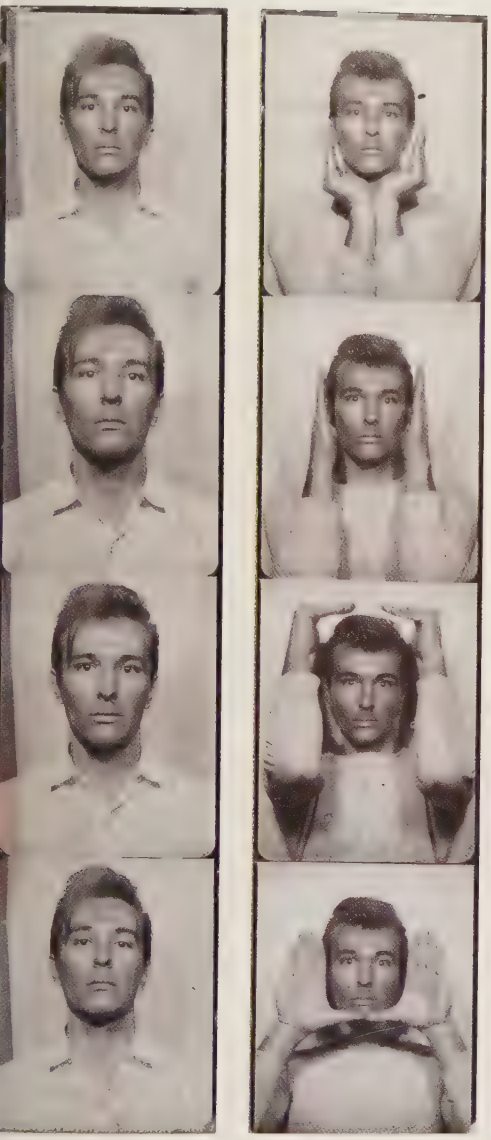
41-42 :
Lita Hornick, s. d.

43 :
John Giorno, 1963



Le photomaton tient un rôle décisif dans l'approche de la machine par Warhol. La craindre, c'est reconnaître sa domination ; vouloir la contrôler, c'est s'y soumettre. Quand il l'utilise pour la première fois en 1963, l'idée germe peut-être dans son esprit qu'il peut faire mieux que la machine, c'est-à-dire en devenir une lui-même, tout en restant capable de la penser. Bien sûr, la machine qui pense n'en est plus une, mais la proposition donne à la question de l'indifférence son modèle pratique. Le photomaton n'est pas seulement une invention technique judicieuse dont le premier modèle est dû au Sibérien Anatol Josephewitz, lequel le développa aux États-Unis à partir de 1925[1]. C'est aussi une architecture, modeste mais contraignante : elle impose un cadrage en buste et un « décor » on ne peut plus dépouillé dans la plupart de ses versions. Seul face à lui-même, inconfortablement assis sur un tabouret réglable, le sujet doit choisir sans l'aide de quiconque la pose la plus adéquate. Autrement dit, il est juge et partie dans un procès dont il n'a pourtant pas la maîtrise. La dérision est sans doute la seule façon de provoquer un court-circuit et d'échapper au pouvoir intimidant du regard aveugle. Les images que Warhol fait prendre de lui-même ou de ses proches par l'automate sont cocasses. Elles suggèrent un rapport primitif à la représentation et anticipent sur le studio cinématographique. Ces photomatons ne prennent plus des identités, mais saisissent des postures comédiennes : Taylor Mead se déshabille, Gianna D'Angelo incarne une sorte de diva excentrique, Sandra Hochman se met dans la peau d'une malicieuse « girl next door ». Et Warhol lui-même y apparaît tantôt comme

44-45 :
Philip Fagan, 1963



46-49 :
Ethel Scull, 1963



n repris de justice, tantôt comme un dandy
ui en fait trop (l'image servira pour
carton de l'invitation à son exposition
la Stable Gallery), ou encore comme
n gamin qui feint, grâce à un complice hors
hamp, de se faire casser la figure.
artiste a utilisé les photomatons du centre
ommercial situé entre Broadway et la 47e
ue, probablement des Auto-Photo Models
11 (sorti à la fin des années 1950) et n° 14
partir de 1964). Cette dernière version
ermettait d'obtenir sept photos en deux
inutes et demie (au lieu des deux minutes
demie d'attente entre chaque prise).

Dans son numéro de juin 1963, *Harper's Bazaar* publie quatre pages de photomatons. En juin 1965, Warhol réalise la couverture de *Time Magazine* qui dédie une édition spéciale aux « Adolescents d'aujourd'hui ». A. C.

1. GORANIN (Näkki), *American Photobooth*, New York et Londres, W. W. Norton & Company, 2008, p. 16 *sq.*

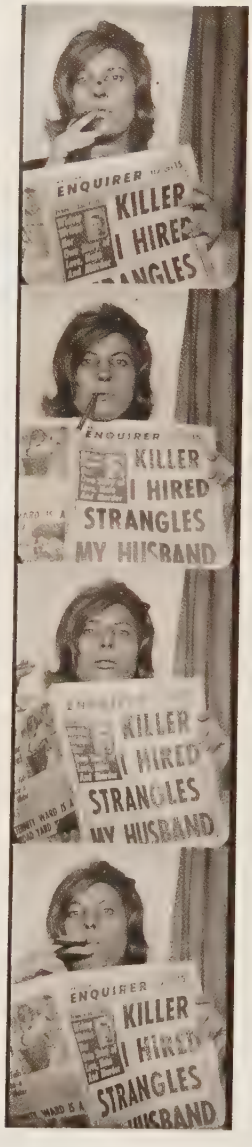
50-51 :
Edward Villella, 1963



52 :
Self-Portrait, 1963



53 :
Sandra Hochman, juin 1963



54 :
Gianna d'Angelo, 1963



55–78

Screen Tests 1964 - 1966

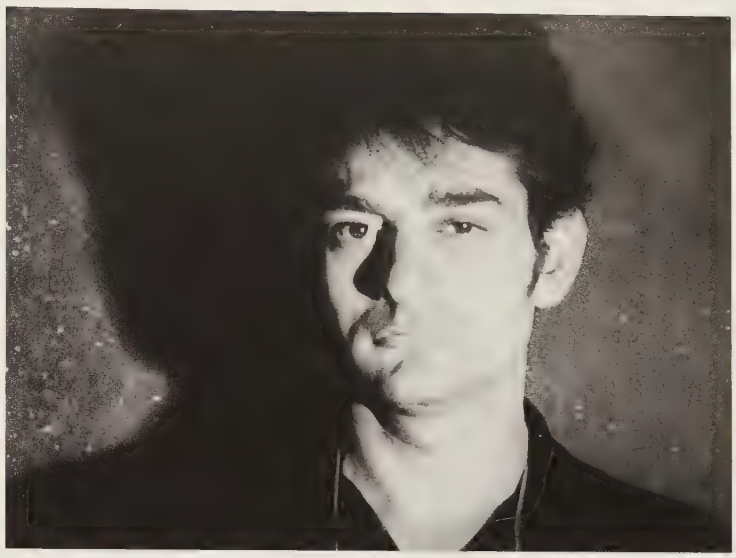
Film 16 mm, noir et blanc, muet,
4 minutes à 16 images par seconde
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

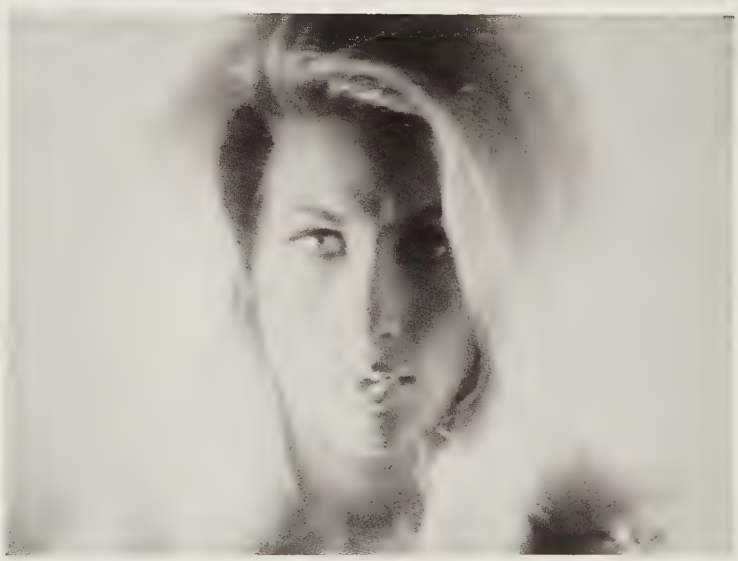
55 : Edie Sedgwick, 1965
56 : Irving Blum, 1964





57 : Ondine, 1966
58 : Jane Holzer, 1964



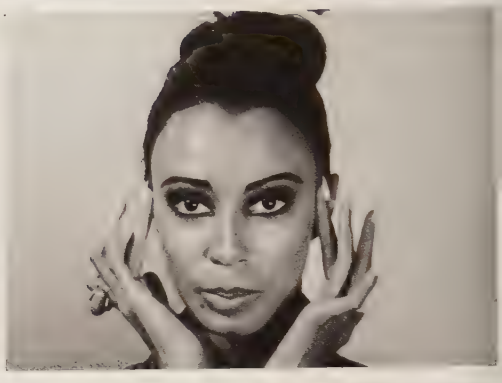


Entre 1964 et 1966, Warhol réalise avec sa Bolex 16 mm plus de cinq cents *Screen Tests* des habitués de la Factory. Reprenant le principe des bouts d'essais en vigueur à Hollywood, il place ses sujets face à la caméra avec pour seule et unique instruction de fixer l'œil de la machine en bougeant le moins possible. La prise de vue de trois minutes (durée d'une bobine) est ensuite projetée à la vitesse de seize images par seconde (celle du cinéma muet), étendant ainsi la durée de ces portraits filmés à quatre minutes. É. P.

↗ L'article de Philippe-Alain Michaud, p. 47 dans le présent catalogue.











59 : John Giorno, 1964
60 : Dennis Hopper, 1964
61 : Patrick Fleming, 1966
62 : Helmut, 1964

63 : Marie Menken, 1966
64 : Mary Woronov, 1966
65 : Jane Holzer, 1964
66 : Charles Rydell, 1964

67 : John Ashbery, 1966
68 : Donyale Luna, 1965
69 : Billy Linich, 1964
70 : DeVerne Bookwalter, 1964

















1 : Jack Smith, 1964
2 : Ethel Scull, 1964
3 : Nico, 1966
4 : Holly Solomon, 1964

75 : Barbara Jannsen, 1966
76 : Ivy Nicholson, 1964
77 : Olga Kluver, 1964
78 : Phillip and Gerard, 1964



V - Mao et la question du genre

En 1972, Warhol « revient » à la peinture et multiplie les *Mao* par milliers. Mouvante et ambiguë, l'effigie du Grand Timonier s'adoucit et se féminise. L'équivoque devient évidente dans la série des *Ladies and Gentlemen*, portraits de travestis professionnels, ou dans celle des *Self-portraits in drag*, dans lesquelles, au-delà des déterminations sexuelles, il explore les métamorphoses de l'identité.

79–89

Mao 1973

79 : Acrylique et encre sérigraphique sur toile
448,3 x 346,1 cm ; 176 1/2 x 136 1/4 inc.
Londres, collection particulière
Courtesy galerie Mayor
80–84 : Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Cinq panneaux : 61 x 50,8 cm ; 24 x 20 inc. chaque
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum
85–89 : Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Cinq panneaux : 66 x 55,9 cm ; 26 x 22 inc. chaque
85 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum
86 : New York, collection Patrick et Mia Demarchelier
87 : Caracas, collection particulière
88 et 89 : Zurich, collection particulière,
courtesy galerie Andrea Caratsch



Depuis la révolution culturelle de 1966, Mao Tse-Tung (1893–1976) s'est imposé comme le leader incontestable d'un peuple uniforme dont la puissance à venir inquiète et fascine le monde entier. Avec son imperturbable demi-sourire rappelant celui de *La Joconde*, séduisant et effrayant, Mao incarne d'autant mieux une figure mythique, bien au-delà des frontières de la Chine, que sa personnalité et ses agissements sont alors mal connus et mal compris. Le conquérant révolutionnaire des temps modernes, qui savait si bien flatter les masses, responsable de purges sanglantes et de féroces programmes de rééducation, est aussi poète et théoricien. Le petit livre rouge des *Citations du président Mao*, publié en 1964, va devenir l'un des plus grands best-sellers de l'édition mondiale et lui assurer une célébrité sans précédent. Elle s'accroît encore en Occident au moment de la visite historique du président Richard Nixon à Pékin en février 1972, qui suscite une phénoménale couverture de presse. Mao est le meilleur ennemi de l'Amérique qu'elle doit apprivoiser. Nixon qualifie alors son séjour à Pékin de « semaine qui a changé le monde ». Cette figure « plus grande que la vie », qui dépasse les cadres de l'imagination occidentale, est une proie de choix pour Warhol. Il s'y intéresse de très près dès le début des années 1970. La propagande communiste a fixé et répété son visage à des millions d'exemplaires jusqu'à en faire une sorte de figure générique et universelle. Dans les innombrables peintures l'exaltant, dont le style oscille entre une sorte de réalisme idéaliste et la bande dessinée, Mao guide le peuple chinois vers un bonheur sans nuage : il est une figure de proue reconnaissable en un clin d'œil. Placardé dans les rues et dans les stades, son portrait omniprésent favorise un culte de la personnalité sans précédent, qui réclamera après sa mort une sévère cure de désintoxication. Pour des millions d'individus privés d'autres sources d'information, il est le héros exclusif de l'humanité sur la voie de l'émancipation, une sorte de demi-dieu, un astre suprême brillant seul au firmament de la révolution. Warhol force à peine le trait en disant à son ami David Bourdon[1] que les Chinois ont tué toute espèce d'esprit créatif en propageant cette seule et unique sérigraphie (le mot apparaît comme une évidence). Il a certainement si bien étudié la question que, lorsque Bruno Bischofberger lui propose en 1972 de faire le portrait d'une célébrité mondiale en la personne d'Albert Einstein (qui apparaîtra huit ans plus tard dans la série des *Portraits des Juifs du XX^e siècle*, cat. 300–309), la contre-proposition semble s'imposer d'elle-même. Symbole suprême du « commonisme », Mao est, comme Marilyn Monroe, une figure surinvestie de passions,







Exposition « Mao » du musée Galliera, Paris, 1974
photo : André Morain

d'identifications contradictoires. Son front dégarni, ses joues rondes, sa peau lisse, ses yeux impassibles font de lui une surface de projection idéale. Rivalisant avec la propagande en multipliant sur toile et sur papier le buste impérial enchâssé dans sa vareuse légendaire, Warhol va rendre Mao plus universel, mais aussi beaucoup plus énigmatique qu'il ne l'était.
Il y parvient comme d'habitude par la répétition en différents formats, modestes et gigantesques, et, après les têtes de vaches quelques années plus tôt, par la multiplication virtuellement infinie sur papier peint. De tableaux en éditions, il peut alors introduire mille variations qui vont métamorphoser son sujet : le Grand Timonier reste le leader politique rendu si familier par les médias, mais devient en même temps une sorte d'icône sexuellement ambiguë quand Warhol érotise sa verrue (rappelant la mouche de Marilyn) et surligne ses lèvres d'un rouge à lèvres parfois outrancier. L'improbable travesti est un tout aussi improbable autocrate. Les généreuses applications de peinture, que de nombreux commentateurs assimilent à des citations de l'expressionnisme abstrait, contribuent encore à déstabiliser la figure.
Une première série de dix peintures bleues fait l'objet d'une exposition au Kunstmuseum de Bâle en 1972. Deux ans plus tard, celle du musée Galliera à Paris, du 22 février au 18 mars, prenait une allure spectaculaire : y étaient réunis les quatre tableaux géants (448,3 x 346,1 cm) qu'il venait d'achever, cinquante et un tableaux de formats moyens, sept dessins et quarante lithographies, tous présentés sur le papier peint élaboré à partir de la même image couvrant 740 m² environ[2]. Au total, le visiteur était confronté à mille neuf cent cinquante et une effigies du leader chinois et ne pouvait se dérober à son regard hypnotique[3]. Ainsi que l'a souligné Mark Francis[4], Warhol a conçu à plusieurs reprises ses expositions comme des installations. La manifestation parisienne fut sans aucun doute l'une des plus frappantes. Le *Mao* géant présenté ici (cat.79) donne à lui seul la mesure de cet enveloppement du spectateur auquel pouvait songer l'artiste : l'empire de l'image est sans limites. A. C.

1. Entretien téléphonique de David Bourdon avec l'artiste, 4 septembre 1971, rapporté dans BOURDON, 1990, p. 317.
2. Dossier d'archives de l'exposition, musée Galliera, reversé au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.
3. STUCKEY (Charles), « Warhol in context », *in* GARELS, 1989, p. 4.
4. FRANCIS (Mark), « Horror Vacui – Les installations d'Andy Warhol », *in* cat. exp., Düsseldorf, p. 10 *sq.*





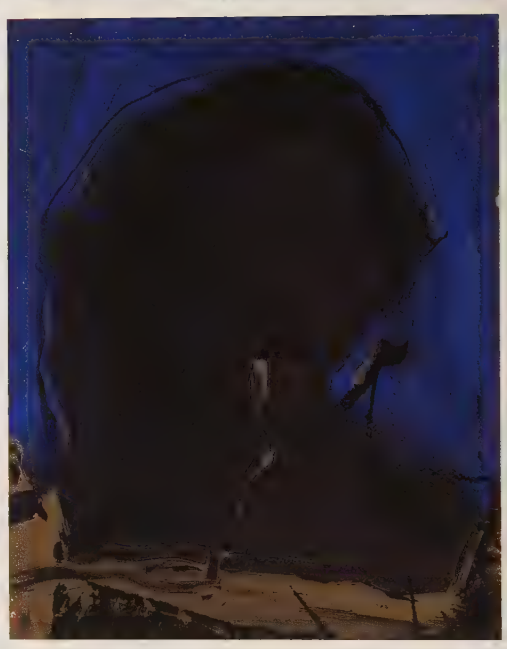












90–100

Ladies and Gentlemen 1975

[Femmes et hommes]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

90–99 : Dix panneaux : 35,5 x 27,9 cm ; 14 x 11 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

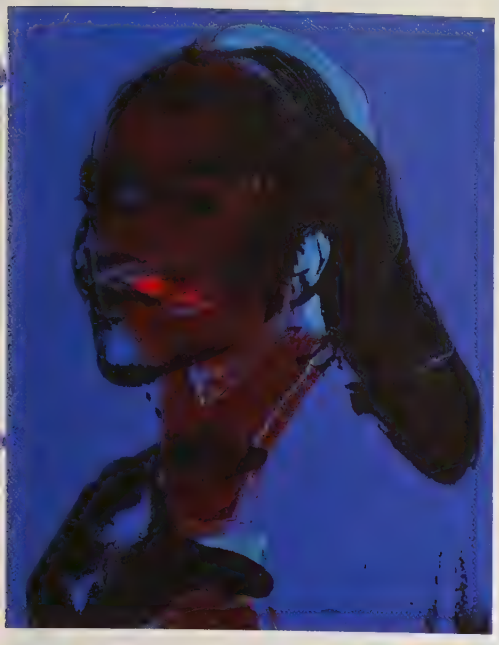
100 : 305 x 205 cm ; 118$^{1/8}$ x 78$^{3/4}$ inc.

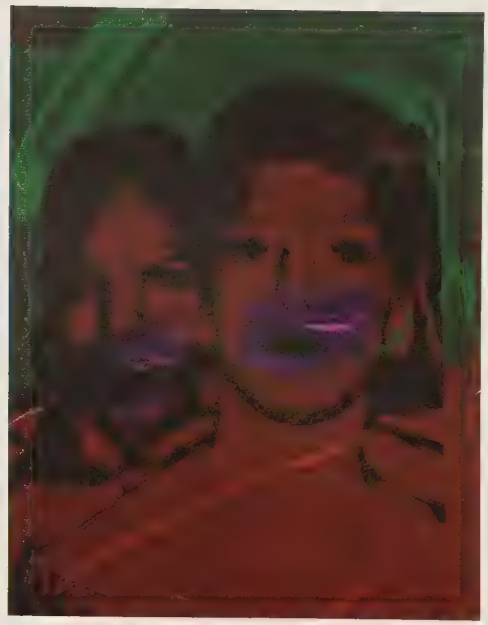
Paris, collection particulière

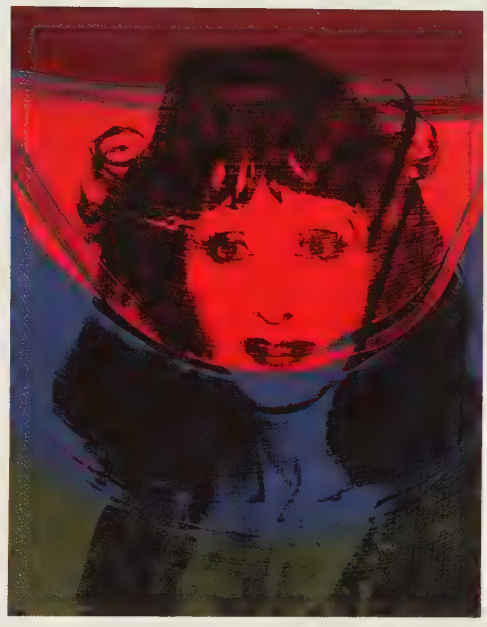
Le travesti est une figure essentielle de la culture *Camp* qui prévalait dans le New York de la fin des années 1950[1]. Le Camp se caractérise par un esprit de transgression, une passion pour le kitsch, pour l'inversion, pour les formes « baroques » pouvant donner lieu aux métamorphoses les plus improbables. « Selon l'historien George Chauncey, le terme camp circulait dans les milieux gays dès les années 1920 et désignait un "style d'interaction et d'attitude qui privilégiait l'ironie, la provocation, la théâtralité et l'humour afin de souligner le caractère artificiel des conventions sociales"[2]. » Quand Warhol fréquentait assidûment les théâtres du Lower East Side, le quartier le plus marginal de New York, il s'était évidemment familiarisé avec cette culture. Puis il a croisé le chemin de Jack Smith (1932–1989), qu'il a filmé à plusieurs reprises (entre autres, *Andy Warhol Films Jack Smith filming « Normal Love »*, 1963). Extravagant et flamboyant, ce cinéaste est peut-être le meilleur représentant du *Camp*, et son film *Flaming Creatures* (1963) fit passer cette sensibilité dans les cercles d'avant-garde. Son influence directe sur le cinéma warholien est cruciale.

Warhol revient souvent dans ses écrits sur les travestis, personnages indéfinissables qui s'emploient, aussi profondément que le jeu des surfaces le permet, à devenir autres. « Les travestis sont les archives ambulantes de la féminité idéale de star de cinéma. Ils remplissent une fonction documentaire, en consacrant généralement leur vie entière à maintenir vivante et disponible pour l'inspection (pas de trop près) la chatoyante alternative[3]. » Plusieurs d'entre eux ont tenu des rôles éminents à la Factory et dans les films tournés entre 1963 et 1972, date de *Women in Revolt*, parodie des aspirations féministes. Le plus célèbre de ces « il-elle » est sans doute Mario Montez, « travesti professionnel », héros malgré lui d'une scène cruelle de *Chelsea Girls*, dont Warhol trace un remarquable portrait dans *Popisme*. Candy Darling (né James Slattery), Holly Woodlawn (né Harold Danhaki), Jackie Curtis (né John Holder Junior), quant à eux, relevaient, selon Warhol, du phénomène socio-sexuel qu'étaient les véritables drag queens[4].

Luciano Anselmino (1943–1979), propriétaire de la galerie *Il Fauno* à Turin, suggéra cette série de portraits de travestis qui fera l'objet d'une édition sur papier[5]. Vincent Fremont a décrit (voir p. 64) la procédure et les circonstances inhabituelles de cette commande. Une dizaine de drag queens défilèrent devant





d'objectif de Warhol, la plupart d'entre eux essayant de tenir les poses les plus suggestives et les plus convaincantes, avec des succès inégaux. Pour le portfolio comme pour les peintures qui furent réalisées à la suite, l'image des sujets est brouillée, bien moins immédiatement lisible que dans la plupart des autres portraits : Warhol accroît l'équivoque des personnages par des interventions graphiques et chromatiques très élaborées. Dans le troublant n° 95, il a renoncé à sérigraphier l'image : ne persiste qu'une masse colorée qui rend le tableau presque abstrait.

Dans la singulière préface qu'il écrivit pour le catalogue de l'exposition, Pier Paolo Pasolini remarque : « Andy Warhol, tout comme Man Ray, est un amateur de Sade. Ses travestis possèdent une émouvante hardiesse qui n'est pas précisément sadienne[6]. » L'aspect transgressif est comme naturalisé par l'évidente sympathie que le peintre éprouve pour ses modèles. En particulier dans le n° 100, où le sujet est à la fois grotesque et hiératique, effrayant et captivant, Warhol parvient très bien à saisir l'effort désespéré de ces hommes pour se projeter dans la dimension du glamour et de la célébrité. Mais cette projection, pourrait-on dire, ne va jamais au-delà d'eux-mêmes ; elle reste entravée par leur réalité physiologique. Les *Ladies and Gentlemen* font clairement ressentir le hiatus constant entre l'image que les individus, quels qu'ils soient, se font d'eux-mêmes et cherchent à *produire*, et celles qu'ils offrent finalement à leurs semblables. A. C.

1. Il y a peu d'études sur la question ; voir par défaut celle de Susan Sontag, « Notes on Camp », *in Against Interpretation*, p. 275 *sq.*
2. MEYER (Richard), *Boot Camp AW Portraits, About Face*, Wadsworth Atheneum, 1999-2000, p. 103.
3. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 52.
4. WARHOL, *Popisme*, p. 277.
5. Voir Andy Warhol Prints, 3e édition, n° II.128-137, p. 86-87.
6. « Ladies and Gentlemen », *in* cat. exp. Turin, 1976.



100



101

Vote McGovern
1972

[Votez McGovern]

Acrylique sur papier et impression sur acétate

107,3 x 107,3 cm ; 42 1/4 x 42 1/4 inc.

Greenwich, courtesy The stephanie and Peter Brant Foundation

À la question de savoir s'il est républicain ou démocrate, Warhol répond en 1977 : « aucun des deux[1] ». Il en veut pour preuve son travail, qui compte aussi bien des portraits de Nelson Rockefeller que de Jimmy Carter. Si l'artiste propose effectivement ses talents de portraitiste aux puissants de ce monde – et ce, quel que soit leur bord politique –, c'est pourtant bel et bien dans un contexte de campagne électorale que s'inscrit cette œuvre.

Contemporaine de la série des *Mao*, l'estampe qu'il réalise pour soutenir le sénateur démocrate du Dakota du Nord ne représente pas McGovern (né en 1922) lui-même mais son opposant direct, le président républicain sortant Richard Nixon (1913-1994).

La maquette ayant servi à l'impression des deux cent cinquante exemplaires édités en 1972 montre bien tout le travail de sape que Warhol y met en œuvre. Évitant la simple caricature, il se sert, en l'inversant, d'une photographie qui reprend l'image officielle du président. Il exploite ainsi l'effet de déjà-vu et se garde de trop distordre une réalité admise par tous en se contentant de révéler le vrai visage de son modèle par le seul emploi de couleurs criardes largement appliquées. Avec son visage verdâtre sur fond orange électrique, sa bouche et ses yeux d'un jaune perçant, Nixon devient un repoussoir dont l'image terrifiante doit suffire à convertir les électeurs indécis.

Le renversement est habile. À l'image des méthodes employées par les candidats eux-mêmes, il s'agit moins de susciter l'adhésion à un programme incarné par un leader que de diaboliser son adversaire en lui dressant un portrait des plus effrayants. Le message est clair : « Si vous voulez échapper à Nixon, votez McGovern ». Déjà, en 1964, Ben Shahn avait exploité les mêmes ressorts d'inversion en utilisant une effigie de Barry Goldwater pour la campagne d'affichage invitant à voter pour Lyndon Johnson.

Dans le cas de McGovern, cette stratégie est sans doute aussi le fait du déficit de notoriété du candidat démocrate : en publicitaire averti, Warhol préfère de loin miser sur un visage connu. S'il choisit Nixon, c'est donc aussi en raison de son image médiatique, garantie d'un « portrait coup de poing » qui frappe durablement les esprits.

Au total, la vente des deux cent cinquante éditions sur papier signées et numérotées rapportera à la campagne du sénateur plus de quarante mille dollars. Elles vaudront également à Warhol de figurer sur la liste noire de Nixon, finalement réélu la même année, et d'être convoqué à plusieurs reprises pour être auditionné par l'IRS (Internal Revenue Service), équivalent américain du fisc. É. P.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 245.








102-128

Portraits in Drag 1981-1982

[Portraits en drag queen]

Vingt-sept polaroïds : 10,8 x 8,6 cm : $4^{3/4}$ x $3^{25/84}$ inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

C'est en travaillant sur le portfolio des *Mythes*, où il figure lui-même sous le titre de *l'Ombre*, que Warhol eut l'idée de se photographier en drag queen. Les commentateurs relèvent volontiers le lien entre cet ensemble de photographies et celles que Man Ray prit de Marcel Duchamp, intitulées *Rrose Sélavy* (1920-1921). Difficile de résister à la tentation de ce rapprochement, qui, cependant, fait apparaître plus de différences que de coïncidences. Duchamp se déguise et disparaît entre son chapeau et son col en fourrure, devient un personnage de fiction : le travestissement est réclamé par le jeu de mots du titre (« Eros, c'est la vie »). Comme on l'a vu plus haut (cat. 90-100), Warhol éprouvait depuis les années 1950 un intérêt pour les travestis et les symptômes qu'ils trahissaient. Il ne négligeait pas de se travestir lui-même en différentes occasions. Mais dans cette série « d'images altérées », pour reprendre l'expression de Christopher Makos, son complice pour cette opération drag queen, il s'agit moins de se travestir, de devenir autre ou de se cacher, que de s'éprouver, de se montrer par défaut, de se révéler soi-même à la faveur d'un masque.

Il est à cet égard significatif que deux sessions de pose aient eu lieu. La première faisait intervenir une maquilleuse habituée à travailler pour la mode : sa compétence la conduisait évidemment à vouloir prêter à Warhol un visage aussi féminin et séducteur que possible. Pour la seconde session, Makos et Warhol convoquèrent une maquilleuse de théâtre, mieux à même de comprendre les enjeux de la transformation. Du coup, on songe moins à l'atmosphère du Lower East Side qu'au théâtre Kabuki.

Par le maquillage et les perruques extravagants, par les poses auxquelles il s'essaie avec un sérieux déconcertant, par ces masques auxquels il se confond, Warhol éprouve lui-même le devenir-image qui est au cœur de son œuvre. Tour à tour pathétique, aimable, mélancolique, drôle, ridicule ou désemparé, il livre l'autoportrait le plus bouleversant qui soit, tout simplement parce qu'il n'est pas question d'y fixer la vérité.

Christopher Makos exposa ses propres tirages noir et blanc en octobre 1981 en Californie ; Warhol, qui de son vivant ne montra pas les polaroïds, craignait dans son *Journal* (29 octobre 1981) que cette exposition ne ruine un peu plus sa réputation. A. C.













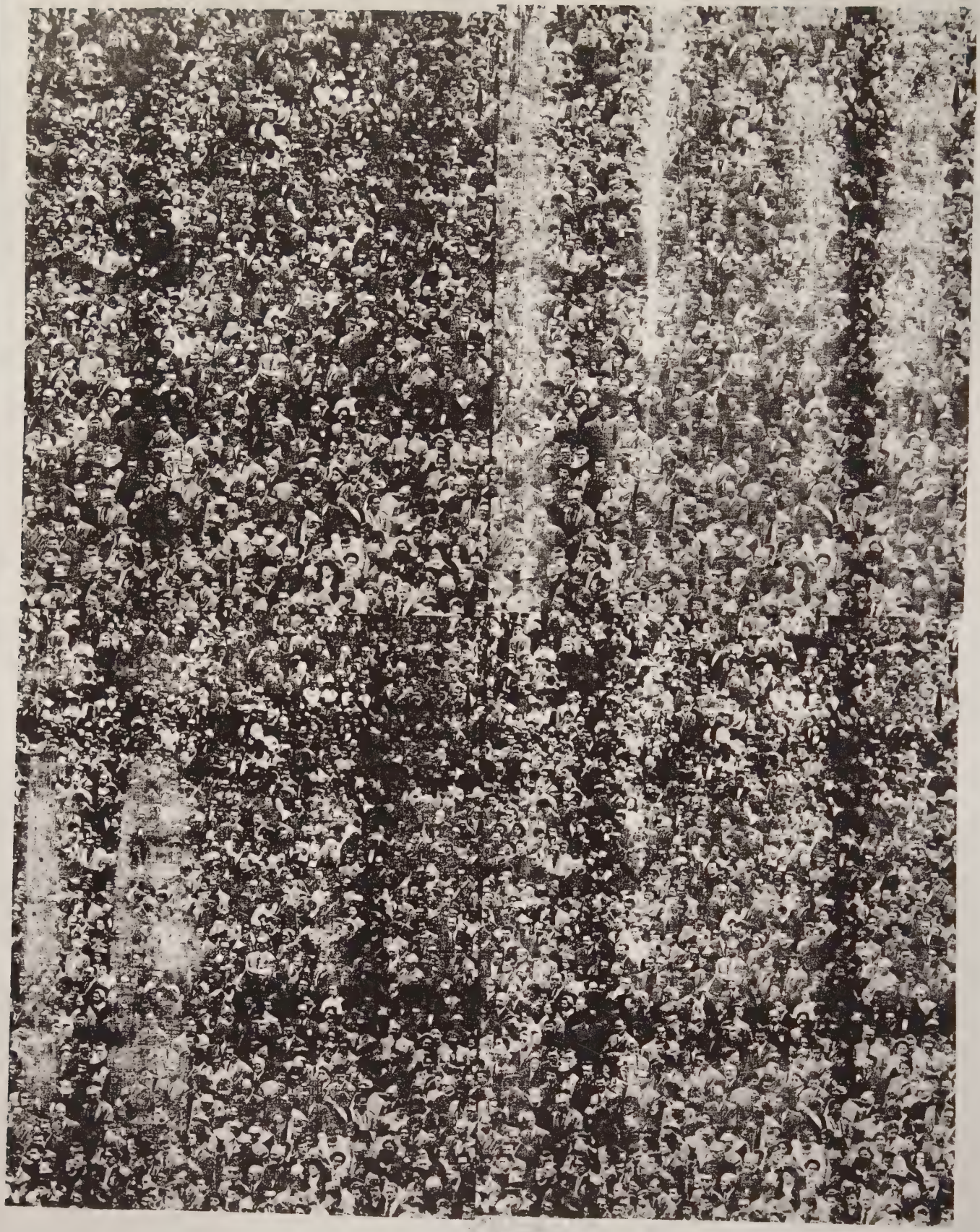












VI - Le singulier du pluriel

Dans la réalisation des portraits de commande, Warhol préserve un « principe d'indifférence ». À l'image de la *Bouteille de Coca-Cola*, symbole triomphant (et anthropomorphe) de la dimension collectiviste du capitalisme américain, les portraits sont exécutés selon un processus de fabrication systématique. Un par un, le plus souvent en diptyques, les visages émergent de la foule.

129

Crowd 1963

[Foule]

Encre sérigraphique sur toile

127 x 76,2 cm ; 50 x 30 inc.

New York, collection Jeffrey Deitch

CR, vol. 1, n° 341

Même si, par son sujet, sa méthode de composition et sa destination, il s'agit d'un *unicum*, ce tableau pourrait être considéré comme l'arrière-plan des portraits de Warhol. La fascination pour les célébrités est indissociable de celle qu'exerce la masse des anonymes, bien que, évidemment, cette fascination ne s'exprime pas de la même façon ni avec la même intensité. Pourtant, Warhol évoque souvent, avec un étonnement dépourvu de cynisme, l'existence des individus sans visage ni nom reconnus. La série *Tuna Fish Disaster*[1] est explicitement consacrée à cet aspect. Héroïnes bien malgré elles, M^me^ McCarthy et M^me^ Brown rejoignent Watson Powell (cat. 15-22) au panthéon des existences ordinaires constituant le regard public, lequel, jusqu'à un certain point, « fait » les stars en leur apportant leurs suffrages.

Décentrée vers le coin supérieur gauche, l'image montre une foule très dense dont les multiples regards sont unanimement dirigés vers le haut, considérant un objet placé hors champ. Il est évidemment impossible de distinguer les traits individuels des personnes qui forment une masse presque indistincte. Warhol a dupliqué quatre fois l'image source.
À l'origine, il pensait l'utiliser pour répondre à la commande d'une affiche par Mildred Constantine, conservateur des collections design au Museum of Modern Art, à l'occasion de l'Exposition universelle de New York de 1964. Dans une maquette originale, jamais utilisée, l'image est entourée de la phrase « Visit New York », répétée plusieurs fois en une frise sur le pourtour[2].

En fait, diffusée dans les années 1950 par United Press, l'image représente une partie des « 300 000 ou 500 000 » fidèles massés sur la place Saint-Pierre à Rome pour entendre la bénédiction pascale du pape. La légende précise que, dans l'attente de l'apparition du pape (Pie XII ou Jean XXIII), tous les regards sont dirigés vers la statue de saint Pierre à l'entrée de la basilique. Warhol avait constitué une considérable archive d'images diverses qu'il n'utilisait qu'au terme d'une sélection rigoureuse. Il est intéressant de noter que certaines, comme celle-ci, pouvaient rester « dormantes » de longues années avant d'être finalement élues pour la réalisation d'une œuvre. A. C.

1. CR, vol. 1, n^os^ 369-379.
2. *Cf.* CR, vol. 1, p. 286.

130-131

Karen Lerner
1972

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 76,2 x 71,1 cm ; 30 x 28 inc. chaque
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

De manière inhabituelle, le portrait de Karen Lerner par Warhol ressemble davantage à ses portraits masculins. Si la plupart des modèles féminins devaient s'attendre à une trentaine de minutes de maquillage avant la prise de vue, les séances photos consacrées aux hommes pouvaient ne prendre que quelques minutes[1].
Karen Lerner était journaliste pour les magazines *Newsweek* et *Life* avant d'épouser Alan Jay Lerner, librettiste et parolier de Broadway qui écrivit, avec Frederick Loewe, *My Fair Lady*, *Camelot* et le livret du film *Gigi*.
Elle avait consacré un long article à Warhol dans *Newsweek*. Durant les années 1970, elle devient productrice de télévision et participe à la création d'un programme d'information célèbre : *20/20*. Elle termine sa carrière comme vice-présidente du Museum of Television and Radio, ainsi que vice-présidente de la production à la MGM.
En novembre 1979, Karen Lerner organise la venue de Warhol dans l'émission *20/20*. Il y est interviewé par John Heinz III, sénateur de Pittsburgh, la ville natale de l'artiste[2].
L'entretien coïncide avec l'inauguration de l'exposition « Andy Warhol : Portraits of the 70's » au Whitney Museum of American Art, ainsi qu'avec la publication d'*Exposures*, livre de photographies de Warhol, et de *Popism : The Warhol Sixties*, recueil de ses mémoires. M. T. / A. B.

1. LIVINGSTONE (Marco), « Do It Yourself : Notes on Warhol's Techniques », *in* cat. exp., New York, 1989.
2. COLACELLO, 1990, p. 434.





132–135

Alexander Iolas 1970-1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Quatre panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
132–133 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum
134 : New York, collection particulière,
courtesy galerie Paul Kasmin
135 : New York, The Andy Warhol Foundation
for the Visual Arts





Marchand d'art et d'antiquités légendaire, Alexander Iolas (1907–1987) était un personnage flamboyant. Il arrivait dans les studios de Warhol vêtu de capes bordées de fourrure, de costumes inhabituellement étroits avec chemise et cravate assorties, arborant des bijoux, parfois un peu de maquillage et des chaussures avec des talons d'au moins cinq centimètres. Warhol a peint des portraits de Iolas à deux périodes différentes. La première série de six tableaux date de 1970 et la seconde de 1974. Les portraits de 1970 ont un parfum mystérieusement envoûtant. Iolas y a la bouche entrouverte et donne l'impression d'un homme rêvant tout éveillé. Les sérigraphies de certains tableaux sont floues, dissimulant une partie du visage et du torse. Leur arrière-plan revêt de sourdes nuances de brun et, sur un des panneaux, de violet pâle. Warhol prit des polaroïds pour les deux séances de pose et, s'étant mis d'accord avec son modèle pour réaliser un autre portrait de lui – un tableau, peut-être, qui le ferait apparaître plus jeune que sur les premières versions – se servit, pour la seconde, de son appareil préféré pour les portraits : le Polaroïd Big Shot. Avant les prises de vues du second portrait, Iolas se rendit chez son coiffeur





pour modifier son visage et le rajeunir. L'artiste le fit poser avec une main tenant une cigarette juste en dessous de sa bouche. Pour les portraits masculins, Warhol utilisait souvent une cigarette ou un cigare comme accessoire pour compléter la composition – et pour dissimuler un double menton, le cas échéant. Ce second groupe de portraits est plus travaillé, avec d'épais coups de pinceau d'acrylique et quelques touches rajoutées au doigt, toujours effectuées avant que l'encre de la sérigraphie soit appliquée à travers l'écran de soie. Iolas, malgré ses quatre années de plus, y semble bien plus jeune et alerte que sur les premiers tableaux de 1970.

Surtout connu pour avoir travaillé avec les surréalistes, Alexander Iolas fut un des premiers défenseurs d'Andy Warhol. Durant les années 1950, il est propriétaire de la galerie Hugo a New York et, en 1952, il organise une exposition intitulée « Andy Warhol : Fifteen Drawings Based on the Writings of Truman Capote ». Des années 1960 aux années 1980, Iolas vend et collectionne les tableaux de Warhol. Il encourage les collectionneurs à acquérir ses œuvres et lui demande de réaliser plusieurs séries comme celle d'*After Picasso*, créée pour la collection Karpidas. Il amène également ses clients à se faire portraiturer par l'artiste. C'est enfin lui qui commande la série *Last Supper* (cat. 360), exposée à Milan dans le Palazzo delle Stelline, en face de l'église Santa Maria delle Grazie, où se trouve la fresque de Léonard. Ce sera leur dernier projet commun. Iolas mourra peu après le décès prématuré de Warhol, le 22 février 1987. V. F. / A. B.





136-140

Kimiko Powers
1971-1972

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Cinq panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
136-137 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum
138 : New York, collection José Mugrabi
139-140 : New York, galerie Sonnabend

Née au Japon, Kimiko Maeda s'installe aux États-Unis en 1963 et épouse John Powers, riche homme d'affaires du Colorado. Installé à New York, le couple fréquente régulièrement les galeries et constitue une collection d'art contemporain qui passe pour être, aujourd'hui encore, la plus importante collection privée de pop art au monde. Tous les grands artistes du mouvement y sont représentés : Warhol bien sûr, mais aussi Lichtenstein, Oldenburg, Dine, Rosenquist, Wesselman, sans oublier les précurseurs que furent Rauschenberg et Johns.

Dès la fin des années 1960, les Powers cultivent des relations d'amitié avec la plupart des artistes qu'ils collectionnent. Ainsi, c'est lors d'une simple conversation entre amis que Warhol propose très naturellement à John de faire le portrait de sa femme : « Eh, si nous faisions le portrait de Kimiko[1] ! » Séduit par cette idée, celui-ci ne commande pas un, mais vingt-cinq portraits – décision démesurée et inédite qui a sans doute été motivée tant par la passion amoureuse que par la compréhension de la logique sérielle de l'artiste.

La prise de vue se déroule, comme cela arrive parfois, non pas à l'atelier mais dans l'appartement des époux, où Warhol, accompagné d'un assistant, prend une centaine de polaroïds. Kimiko Powers se souvient qu'à cette époque « Andy n'avait pas encore de maquilleur[2] » et qu'elle a donc posé sans avoir été spécialement préparée. Pour l'occasion, elle s'apprête néanmoins en revêtant le traditionnel kimono et en faisant appel aux services de Yusuke Suga, coiffeur-styliste japonais réputé dans le milieu de la mode. À l'issue de la séance photographique, soucieux de donner entière satisfaction à sa cliente, Warhol lui demande d'écarter les images qu'elle n'aime pas et repart finalement avec une première sélection de quatre-vingts polaroïds. Malgré le nombre impressionnant de portraits que lui commande John Powers, l'artiste ne retient qu'une seule pose présentant son modèle de trois quarts, la tête légèrement en arrière et le regard de biais. Cette image est reprise dans chacun des vingt-cinq panneaux qui constituent le monumental ensemble quadrangulaire de plus de cinq mètres sur cinq[3]. La même figure s'y répète, toujours différente : parfois simplement sérigraphiée sur un fond uni, elle est plus généralement rehaussée de touches de couleurs appliquées dans les zones correspondant à la carnation du visage, aux lèvres et au revers de tissu droit du kimono.

Comme à son habitude, Warhol se réserve quelques toiles supplémentaires, qu'il conserve dans son fonds d'atelier ou qu'il offre aux Powers en guise de cadeau de Noël. Les cinq versions ici présentées, dont certaines n'ont ainsi jamais fait partie du groupement original, témoignent néanmoins de la variété de ses talents de coloriste. Avec cette commande sans précédent, Warhol réalise une véritable ode









à la féminité, dans laquelle il redonne une nouvelle ampleur à ses déclinaisons chromatiques. Rouge, jaune, vert, bleu, beige, violet, orange… – la beauté renversante de Kimiko Powers semble se sublimer sous l'effet de la palette du peintre. Exception s'il en est, ces tableaux sont l'une des rares applications à aussi grande échelle du principe de la série au genre du portrait privé. Rien d'étonnant donc à ce que ce soit des collectionneurs de pop art qui aient été à leur initiative.
Outre cet ensemble de tableaux, il existe également une édition papier du portrait de Kimiko. Publiée en 1981 par le département artistique de l'université de Fort Collins, la série, constituée de deux cent cinquante estampes signées et numérotées, et de cinquante épreuves d'artiste, servit à financer le programme d'expositions de l'université du Colorado. É. P.

1. Entretien de Kimiko Powers avec l'auteur, septembre 2008.
2. *Id.*
3. BOURDON, 1989, p. 328, repr.





141–142

Giovanni Agnelli 1972

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

141 : Cologne, galerie Rafael Jablonka

142 : Collection particulière

143–144

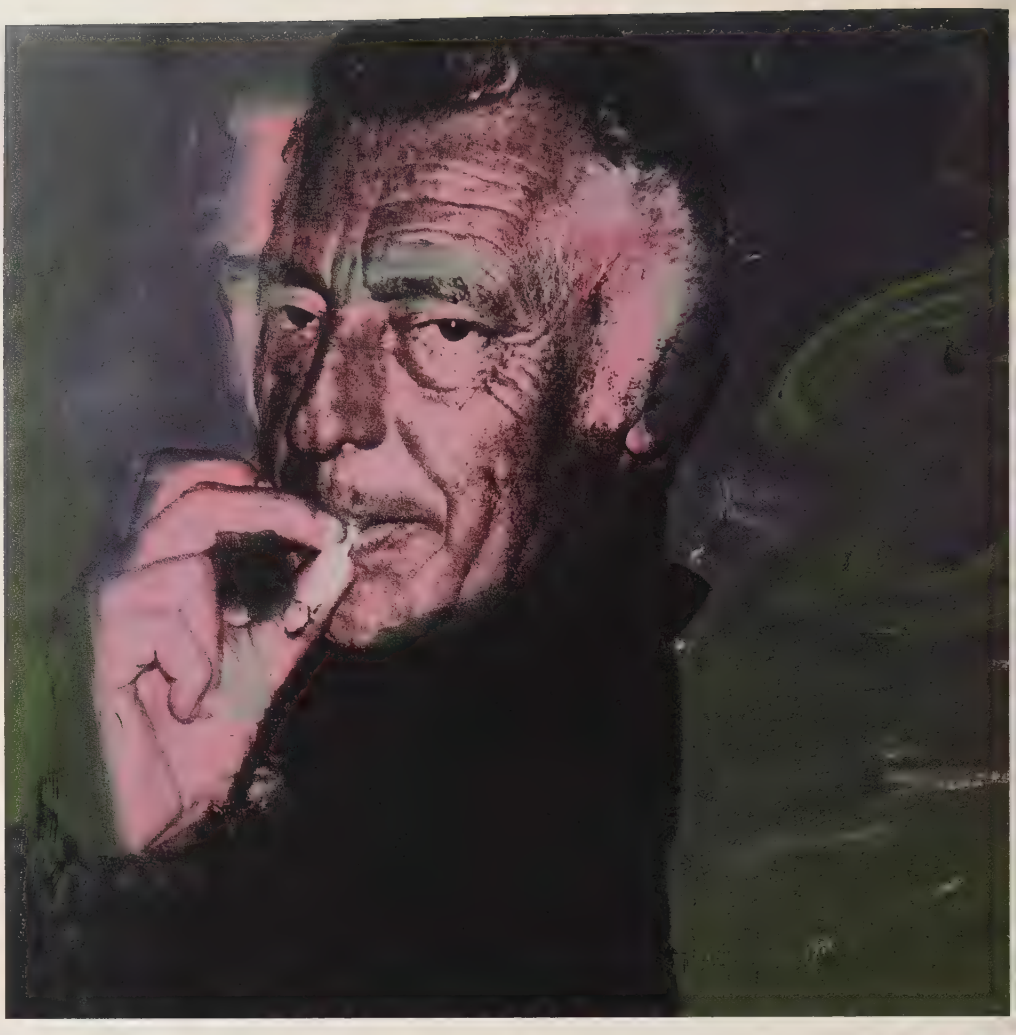
Marella Agnelli 1972

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

143 : Cologne, galerie Rafael Jablonka

144 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum





À la tête de la mythique Fiat de Turin, Giovanni Agnelli (1921-2003) a incarné successivement la *dolce vita* et le capitalisme italien triomphant, à la fois figure familière et modèle absolu en matière économique. Le plus souvent appelé l'*Avvocato* ou désigné par son diminutif, Gianni, le petit-fils du fondateur menait la vie insouciante d'un jeune séducteur avant d'épouser en 1953 Marella, née Caracciolo di Castagneto (1927), et de s'atteler à la modernisation du groupe Fiat en tant que président à partir de 1966. Au cours des années de plomb, l'*Avvocato*, dont la réputation d'homme de dialogue était avantageuse, dut faire face à des mouvements de grève à répétition ; il obtiendra le soutien de ses cadres et employés qui manifesteront à leur tour pour le « droit au travail ». Le couple Agnelli a très tôt réuni une collection d'art ancien et contemporain, dont l'essentiel constitue aujourd'hui la Pinacothèque Agnelli, abritée sur le site du Lingotto à Turin, autrefois l'un des lieux emblématiques de l'empire automobile.

Warhol a utilisé différents polaroïds de Giovanni Agnelli (la cigarette entre le pouce et le majeur, ou serrée entre les dents) pour des portraits que celui-ci n'a jamais acquis. Dans l'une des versions[1], les détails du visage





se perdent dans la peinture, tandis que dans les deux tableaux ici présentés, l'artiste ne s'est livré à aucun adoucissement des rides très marquées de son visage, ce qui est tout à fait inhabituel et ne se retrouve guère que dans les portraits de Robert Moses (1964) et de Hermann Hesse (1984). Le portrait ne fut pas acquis par son modèle, peut-être en raison de ces détails. Warhol n'eut pas plus de chance avec celui de Marella Agnelli, dont elle ne fit l'acquisition que bien plus tard. En 1982, il se fit transmettre une photographie par Bruno Bischofberger pour réaliser une œuvre beaucoup plus épurée, presque plate, typique de ces années[2]. Le 28 avril 1982, Warhol fait allusion dans son *Journal* à cette deuxième version dont il retouche les lèvres, exprimant ses craintes que, dix ans plus tard, l'encre sérigraphique ne se détache de la surface. A. C.

1. Cat. exp., Cologne, 2000, p. 10.
2. Reproduit avec une légende erronée *in* cat. exp., Pittsburgh, 1999, p. 179.



145–146

Baroness von Thyssen 1973

[Baronne von Thyssen]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

145 : New York, collection José Mugrabi

146 : Collection particulière

Interrogé sur le caractère expressionniste de ses portraits, Warhol répond en 1981 : « J'aimerais vraiment me contenter de la sérigraphie du visage sans le reste, mais les gens en veulent un peu plus. C'est pour ça que je rajoute toutes ces lignes[1]. » Dès 1973, les portraits de la baronne Von Thyssen témoignent de cette affirmation d'une touche personnelle qui tranche avec le caractère lisse et découpé que l'artiste avait d'abord emprunté à l'esthétique des affiches publicitaires.

Quatrième épouse du baron Hans Heinrich Thyssen (1921–2002), la baronne est née au Brésil en 1942 sous le nom de Denise Shorto. En 1967, son mariage avec le grand magnat de la finance lui donne un titre et la fait entrer dans les cercles de la jet-set. Héritier de la fortune de l'industrie métallurgique de son grand-père, son mari est connu comme un grand amateur d'art : sa collection – réputée être la plus importante au monde avec celle de la famille royale d'Angleterre – compte d'innombrables chefs-d'œuvre et dresse un vaste panorama de l'art occidental du XIII[e] au XX[e] siècle. Véritable passionné au goût éclectique, le baron achetait, dit-on, des tableaux



presque quotidiennement. Quand il commande le portrait de sa jeune épouse, Warhol est en train d'achever sa série des *Mao* marquant son retour à la peinture. Les portraits de la baronne s'inscrivent dans cette lignée de toiles à la facture expressive qui redonnent un rôle de tout premier plan à la « peinture-peinture[2] ». Non plus unis, les fonds sont modulés par de grands coups de pinceau laissés visibles, tandis que la couleur circule librement. Warhol s'autorise tous les plaisirs, aussi bien dans la touche que dans les couleurs, dont la douceur acidulée renforce le caractère artificiel de l'image.

Les polaroïds permettent de mesurer toute l'ampleur de la transfiguration qu'il opère. Avec ses yeux outrageusement fardés et ses lèvres largement rehaussées, la baronne quitte la banalité du monde réel pour entrer dans celui de la représentation – un monde où la ressemblance importe moins que l'effet produit sur le spectateur.
Il n'est pas certain que cette vision des choses ait coïncidé avec celle des époux Von Thyssen. Cinq ans plus tard, alors qu'il les croise lors d'une soirée chez Halston, Warhol, qui ne les a pas reconnus, écrit dans son *Journal* : « Ils ont dû croire que je leur faisais la gueule à cause des tableaux qu'ils ont renvoyés il y a quelques années[3]. » É. P.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 293-294.
2. BOURDON, 1989, p. 330.
3. WARHOL, *Journal*, 23 avril 1978.





147-150

Jane Holzer
1975

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Quatre panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
New York, collection Jane Holzer Family



Jane Holzer, née Jane Brokenfield (1940), est un personnage-clef de l'univers warholien. Élevée en Floride, elle commence une carrière de mannequin à l'âge de dix-sept ans, pose pour le photographe David Bailey en 1963 (les photos seront publiées dans le *Vogue* anglais), est distinguée « femme de l'année 1964 » par le *New York Magazine* et sera rebaptisée à cette occasion « Baby Jane » par le journaliste Tom Wolfe, lequel lui consacre un article quelque peu ironique. Elle fait partie du petit groupe de ceux qui ont été à la fois filmés et peints par Warhol. Baby Jane pose à dix reprises – un record parmi les personnages féminins – devant la Bolex de la Factory en 1964 et 1965 pour des *Screen Tests*, et était bien sûr incluse dans le sous-groupe intitulé *The Thirteen Most Beautiful Women*. Du premier au dernier, on peut prendre la mesure d'une subtile métamorphose : presque timide dans l'un, elle offre un visage tantôt séducteur, tantôt moqueur, et même comique dans celui sous-titré *Toothbrush*, où elle se brosse les dents avec une feinte mélancolie. Si certains sujets étaient intimidés par Warhol ou son absence, ce n'était certainement pas son cas. Sa beauté renversante, son charme espiègle, son extravagante chevelure blonde en font une superstar de plein droit.





Elle est également apparue dans *Kiss*, *Soap Opera* et quelques autres jusqu'en 1966[1] ; elle prendra peu à peu ses distances avec l'entourage de Warhol, mais le retrouvera maintes fois, en particulier à l'occasion du magazine *Interview* dont elle fit la couverture en août 1978.

En 1975, il peint son portrait à partir d'une photographie prise sans cérémonie sur les marches d'un escalier. « Deux d'entre eux sont très glamour, et je suis certaine qu'il les avait faits pour moi, et pour les deux autres, il est allé un peu plus loin, avec plus d'effets de matière et presque à la façon très curieuse des *Ladies and Gentlemen* (cat. 90-100). Mais peut-être que je me trompe[2]. » Dans les deux tableaux où Jane Holzer a la tête rejetée en arrière, elle arbore un léger sourire ; son buste est comme détouré par le fond vert. Dans les deux autres, les lèvres légèrement entrouvertes, le corsage dénoué, elle fixe l'objectif avec un regard peut-être nostalgique. Dans l'une comme l'autre version, Warhol a surligné les yeux et la mâchoire. Ce n'est plus Baby Jane qui nous apparaît, mais une femme mûrie, posant dans une attitude empreinte de sérieux. A. C.

1. *Cf.* ANGELL, *Andy Warhol Screen Tests*, 2006, p. 97.
2. Entretien avec l'auteur, New York, 27 mai 2008.



151-153
œuvres non exposées

Silvia Amelia
1973

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Trois panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
Collection particulière

À partir de 1972, le principe des portraits de commande trouve son rythme de croisière. Par l'intermédiaire de marchands comme Bruno Bischofberger ou Hans Mayer, Warhol va tirer parti de ses voyages de plus en plus fréquents en Europe pour en réaliser une grande quantité. À Edward Lucie-Smith, qui lui demandait pourquoi les Allemands aimaient autant sa peinture, il répondait : « Je ne sais pas. Je trouve que c'est très agréable à faire, des hommes d'affaires. Ils veulent toujours avoir une image de leur... patron dans les bureaux. Je veux dire, pas les patrons américains... ils n'y pensent pas. Je pense qu'ils devraient[1]. »
En dehors des couturiers, rares sont les Français ayant sollicité Warhol pour leur portrait.
Silvia de Waldner, née Silvia Amelia Mello Franco Chagas, est la fille d'un grand médecin et scientifique brésilien, Carlos Chagas Filho. Elle a épousé en secondes noces le baron Gérald de Waldner de Freundstein, l'un des héritiers des Deutsche de la Meurthe, famille connue pour ses actions de mécénat. Les arrière-grands-parents du baron Gérard de Waldner, Émile Deutsche de la Meurthe et sa femme Louise, ont contribué, avec les David-Weill et les Rockefeller, à la fondation de la Cité universitaire de Paris.
Le portrait de la baronne de Waldner a été élaboré à partir d'un polaroïd pris à l'hôtel Crillon, où séjournait alors Warhol. Quand les circonstances ne se prêtaient pas à une séance préalable de maquillage, il faisait le pari de la spontanéité et demanda simplement ce jour-là à son modèle de baisser l'encolure de sa chemise. Silvia de Waldner est saisie de trois quarts, le visage illuminé par un sourire candide : comme c'est le cas dans un petit nombre de portraits, se révèle ici une beauté désinvolte et radieuse. A. C.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 310.







Lee Radziwill
1972

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
106,7 x 106,7 cm ; 42 x 42 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



Warhol se rapproche de Lee Radziwill (née en 1933) au début des années 1970, alors qu'il vient d'acquérir une propriété à Montauk, Long Island. Présentés par une connaissance commune, ils deviennent rapidement amis et, plusieurs années durant, Lee séjourne avec ses enfants, Anthony et Tina, dans le cottage que l'artiste leur loue pendant l'été. De cette période heureuse témoignent le film de Jonas Mekas *The Side of Paradise* (tourné au mois d'août 1972) et quelques passages de *Scene from the Life of Andy Warhol*, dans lesquels on perçoit la singulière intimité qui les unit : balades au bord de la mer, anniversaire de Tina, Anthony s'essayant à la caméra... Souvent rejointe par sa sœur, Jackie Kennedy-Onassis, et ses enfants, Caroline et John Jr., Lee Radziwill apprécie ces moments loin de la ville qui lui rappellent la période où elle habitait en Angleterre. À New York, où elle vit après son divorce avec le prince polonais Stanislaw Albrecht Radziwill, elle fréquente régulièrement Warhol et incarne, d'une certaine manière, l'évolution qui se fait sentir dans l'entourage du peintre dès la fin des années 1960. Très éloignée de la bohème de la première Factory, cette princesse à l'élégance digne d'une First Lady devient la compagne idéale des concerts comme des dîners mondains. Ponctuellement, elle participe même aux activités du magazine *Interview*, pour lequel elle réalise un entretien avec Mick Jagger, puis accorde à son tour une entrevue parue dans le numéro de mars 1975 (dont elle fait la couverture). Pourtant, plus intéressée par le personnage que par ses œuvres, elle déclare n'avoir jamais rien acheté à Warhol : « Tout ce que j'ai de lui, il me l'a donné[1]. » Ce tableau a donc vraisemblablement été réalisé à la seule initiative de l'artiste et fait partie, avec quelques autres, des tout premiers portraits qui fixent les règles de sa démarche. Il s'inscrit néanmoins en marge du système qui prévaudra les années suivantes : par son format, tout d'abord, légèrement supérieur à la norme de quarante inches de côté que Warhol adoptera très largement ; par ses couleurs, ensuite, étrangement sombres en regard des tonalités éclatantes qu'il aura coutume d'utiliser ; par les circonstances de sa production, enfin, qui n'entrent pas dans le cadre d'une commande rémunérée, mais s'apparentent plutôt à une tradition du portrait intime où le peintre trouve ses sujets dans le cercle de ses proches et répond à une motivation toute personnelle.

É. P.

1. *Larry King Live*, « Lee Radziwill shares her remarkable memories », CNN, 27 mars 2001.

155-156

Nicky Lane Waymouth 1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum





A l'inverse de ceux des années 1960, caractérisés par des surfaces lisses et par des arrière-plans brillants et monochromes, les portraits de Warhol datant des années 1970 révèlent un intérêt croissant pour les tableaux « à la manière de ». Durant cette période, le peintre utilise des teintes plus variées pour ses fonds, avec une finition texturée et expressionniste, au pinceau. Les marques appuyées de la brosse apparaissant dans le portrait de Nicky Lane Waymouth suggèrent « une parodie pleine d'affection des subtils coups de pinceau de William De Kooning[1] ». Aux côtés des stars internationales du cinéma et des personnalités du monde politique, Warhol représente également des personnages peu ou pas connus en dehors de la scène artistique new-yorkaise. Il peint ces modèles non seulement parce qu'ils ont les moyens de payer le prix qu'il leur demande, mais également parce qu'ils peuvent lui fournir des invitations à de nouvelles soirées. Nicky Lane Waymouth, décrite dans les pages d'*Interview* comme une « millionnette », est la fille d'un magnat britannique de l'immobilier et l'ex-épouse de Kenny Jay Lane, créateur de bijouterie fantaisie. Pour certains, le choix des sujets de Warhol est la preuve de « son déclin moral et artistique[2] ». M. S. / A. B.

1. BOURDON, 1989, p. 330.
2. BAUME (Nicholas), « About Face », *in* cat. exp., Hartford, 1999, p. 86.



157–160

An American Lady 1976

[Une dame américaine]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Quatre panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

157–159 : Collection particulière

160 : New York, collection particulière, courtesy galerie Paul Kasmin





Par sa simplicité, la délicatesse de ses variations chromatiques, par l'impression nostalgique qui s'en dégage, ce tableau est l'un des plus emblématiques de la série des portraits de commande. Warhol est parvenu à créer un type très convaincant de la femme américaine moderne (dépersonnalisé, le titre exprime une approche générique), d'une beauté discrète, raffinée sans aucune ostentation. Si Ethel Scull partageait ces mêmes qualités, dont elle jouait avec désinvolture, Kay Carter Fortson les incarne avec réserve. Elle semble même vouloir s'effacer, se dérober à l'emprise du regard qui se pose sur elle. Sur les polaroïds, pourtant, elle ne paraît pas aussi absente : en oblitérant les détails de l'image originale, Warhol a produit une effigie justifiant mieux qu'aucun autre portrait de la série le rapprochement avec la peinture du Fayoum.

Kay Fortson est la nièce de Kay Kimbell, fondateur du Kimbell Art Museum, à Fort Worth, Texas – musée abrité à partir de 1972 dans un bâtiment de Louis Kahn. Présidente du conseil d'administration depuis 1975, elle a contribué à faire de ce musée l'un des plus importants de la région. C'est par l'intermédiaire de Fred Hughes, qui par ses liens avec Dominique de Menil connaissait





le milieu des collectionneurs texans, qu'elle passa commande de son portrait à Warhol. Les œuvres de la collection de M^me^ Fortson, aujourd'hui déposées au musée, constituent trois interprétations sensiblement différentes : le dessin et la coloration des lèvres, en particulier, y sont modifiés, et Warhol a renoncé dans l'un des panneaux à la couleur chair. S'il avoue dans son *Journal*, à la date du 5 décembre 1978, ne pas se souvenir du nom de celle qu'il peignit deux ans plus tôt, l'artiste avait pourtant peint sept versions au total. Dans le quatrième panneau présenté ici, les effets de peinture sont réduits au minimum et l'œil gauche du modèle est quelque peu ombré. A. C.



161-162

Gunther Sachs
1972

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 121 x 121 cm ; 47 3/4 x 47 3/4 inc. chaque

Collection particulière

Héritier d'une fortune familiale liée à l'industrie automobile, Gunther Sachs (né en 1932) incarne à merveille l'image que l'on se fait du play-boy : beau, riche et charmeur, il est, dès la fin des années 1950, l'une des figures les plus marquantes de la jet-set internationale. Sa renommée éclate quand, en 1966, il séduit Brigitte Bardot (cat. 191-192) en lui lançant plusieurs milliers de roses depuis son hélicoptère et l'épouse, quelques mois plus tard, à Las Vegas.

Très impliqué dans le monde de la mode et du sport, Gunther Sachs est surtout connu en tant que photographe. Il participe également à la vie artistique de son époque en présidant, dès 1965, la Pinakothek der Moderne de Munich et en constituant une collection d'art contemporain qui est l'une des premières, en Europe, à s'intéresser au Nouveau Réalisme et



u pop art. Sa rencontre avec Warhol
emonte à 1967, année où le film
elsea Girls, d'abord sélectionné pour
Semaine de la critique de Cannes,
st finalement écarté des festivités.
rofondément déçu par un tel revirement
e la part des organisateurs, l'artiste profite
éanmoins de son séjour en France pour
argir le cercle de ses relations. C'est alors
u'il fait la connaissance de quelques
rands noms du cinéma étranger, comme
onica Vitti et Michelangelo Antonioni,
qu'il est invité chez Gunther Sachs où
rencontre Brigitte Bardot.
uatre ans plus tard, à l'automne 1971,
arhol se rend en Suisse pour travailler
la commande que Gunther Sachs lui
passée par l'intermédiaire de Bruno
schofberger. Au total, il réalise huit
bleaux dans lesquels il décline des tons vifs
acidulés, du rouge au beige, en passant
par le bleu, le rose, le vert et le jaune.
Fait assez rare, la photographie à partir
de laquelle il travaille ici a été prise en plein
air. De façon tout à fait exceptionnelle,
le visage se détache ainsi sur un fond
de végétation que Warhol a choisi
de conserver au moment du report sur
l'écran sérigraphique.
Dès 1972, Gunther Sachs choisit d'inaugurer
la Galerie an der Milchstrasse qu'il crée
à Hambourg avec une exposition consacrée
à Warhol. Il en profite pour y faire figurer
plusieurs de ses portraits récemment
achevés et contribue ainsi, très tôt,
à la réputation de l'artiste portraitiste
en Europe. É. P.

163

Mrs. Vardinoyannis 1983-1984

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
Collection particulière



164

Unidentified Woman 1984

[Femme non identifiée]
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
Collection particulière



En 1980, à la question de savoir s'il peint avant tout des célébrités, Warhol répond : « Non, non. Je peins tout le monde. Tous ceux qui me le demandent[1]. » Tant et si bien qu'aujourd'hui encore, il demeure des portraits dont on ignore tout des sujets représentés, et quelques-uns dont les modèles ne parviennent pas à être identifiés. C'est le cas par exemple de cette femme anonyme de 1984. Quant à M^me^ Vardinoyannis, peu de gens se souviendront qu'il s'agit de l'une des ambassadrices de bonne volonté de l'UNESCO qui s'est illustrée, des années durant, dans de nombreuses causes humanitaires et culturelles à travers le monde.

S'il est vrai que l'artiste ne détermine pas le choix de ses sujets en fonction de leur renommée – mais bien en fonction de leur capacité à payer –, l'idée même de célébrité est pourtant intimement liée à sa pratique du portrait. La finalité du tableau n'est-elle pas en effet de donner à la postérité une image publique flatteuse ? De s'exposer sous son meilleur jour pour entrer dans la grande galerie des gens qui comptent ? À cet égard, le choix des sujets de ses premiers portraits n'était sans doute pas anodin : Jackie, Liz, Marilyn, Elvis... Autant de noms connus qui ont servi à faire la réputation de Warhol. À force de les représenter, de les sanctifier même (effet de masse produit par le recours au multiple, efficacité distanciatrice des couleurs franches...), l'artiste a fini par associer son nom à celui des plus grandes idoles du siècle.

De sorte que, dans les années 1980, le nom de Warhol est devenu une marchandise à part entière, un label qui garantit à quiconque passe entre ses mains une image glamour digne des plus grandes stars. Peu importe au fond que l'on soit actrice ou princesse, puisque le traitement demeure le même pour tous : gros plan cinématographique, flash gommant les imperfections et couleurs sublimées. É. P.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 302.

65

Tina Freeman
1975

crylique et encre sérigraphique sur toile
01,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
ollection particulière



e portrait de Tina Freeman se distingue par
e caractère androgyne du modèle, presque
emblable à une rock-star. À cet égard,
peut être rapproché des portraits
e Mick Jagger (cat. 179-180) que Warhol
éalisa à la même époque. La jeune femme,
es cheveux légèrement ébouriffés, jette
n regard par-dessus son épaule gauche
énudée. L'expression de son visage est
ntrigante – elle donne envie de la rencontrer.
e portrait de Tina Freeman ici présenté
onstitue un merveilleux exemple du style
e peinture de l'artiste au milieu des années
970. Celui-ci peint les hommes comme
es femmes avec une audacieuse couche de
ard à paupière, appliquée généreusement
u pinceau ou au doigt, au-dessus de l'œil,
ans des teintes de vert et de bleu. Bien que
ina Freeman soit issue d'une grande famille
e la Nouvelle-Orléans (elle est l'une des
éritières de Coca-Cola), son portrait n'est
as précisément un portrait typique
es « dames de la bonne société ».
orsqu'elle est présentée à Andy Warhol
t à Fred Hughes par le marchand d'art
dmund Gaultney, elle est copropriétaire
e la galerie Freeman/Anacker à la Nouvelle-
rléans. Warhol utilise son Polaroïd Big Shot
our la photographier. La séance de pose
'a pas lieu à la Nouvelle-Orléans ni à New
ork, mais à Paris, chez Fred Hughes, 15, rue
u Cherche-Midi. Son appartement sert,
n effet, de base européenne à Warhol.
peut y entreposer une partie de ses
ppareils et des pellicules, ce qui lui permet
e répondre facilement aux commandes
enant d'Europe. Tina Freeman se rendit plus
ard au studio de l'artiste à New York, au 860
roadway, afin de contempler les tableaux
erminés et de déjeuner dans la salle
e conférence lambrissée avec sa table
vale, ses chaises et son buffet signés
hulmann[1]. V. F. / A. B.

Jacques-Émile Ruhlmann, décorateur et ensemblier
ançais (1879-1933).



166



167

166-167

Verena Klüser vers 1980

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Munich, collection Klüser

168-169

Stephanie Mayer 1981

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Düsseldorf, collection Stephanie Mayer

Au début des années 1980, Warhol travaille de plus en plus pour l'Europe. En Allemagne, il collabore avec plusieurs galeristes. Hans Mayer, à Düsseldorf, est ainsi l'intermédiaire de nombreuses commandes, aussi bien de portraits privés que de productions plus institutionnelles (série de trente-cinq peintures de voitures célébrant le centenaire de la firme Daimler-Benz en 1986). À Munich, Bernd Klüser est, quant à lui, l'un des premiers à promouvoir les éditions de l'artiste ; en 1986, c'est également lui qui est à l'origine de la série de tableaux consacrée à Lénine (cat. 298).
Les portraits de Stephanie Mayer (née en 1951) et de Verena Klüser (née en 1947), épouses respectives de ces hommes du monde de l'art, témoignent des liens d'amitié qui existaient entre Warhol et ses collaborateurs européens.
Réalisés à partir de polaroïds pris dans une chambre d'hôtel à Zurich, les portraits de Verena Klüser datent du tout début des années 1980, moment où Warhol travaille avec Bernd Klüser et Lucio Amelio sur la série de Joseph Beuys (cat. 240).
Il choisit ici un traitement de surface particulièrement stylisé où l'absence de demi-teintes accentue les contours harmonieux du visage, et où le cadrage souligne et allonge la courbe serpentine du cou.
En comparaison, les portraits de Stephanie





Mayer préservent un peu plus le volume des formes. Tous deux ont été peints dans les tonalités rouges chères au modèle, qui se souvient avoir été photographiée par Warhol tard dans la nuit, dans son appartement de Düsseldorf, au retour d'un voyage qu'ils avaient effectué tous trois avec son mari. Craignant d'abord de ne pas être à son avantage après cette journée fatigante, Stephanie Mayer avait choisi de faire confiance au talent de l'artiste en acceptant finalement de se prêter à cette séance de poses tardive. Warhol, qui peignit les tableaux à sa seule initiative et les envoya en cadeau par la poste quelques mois plus tard, travailla à partir d'un cliché où le modèle ne regarde pas l'objectif – fait suffisamment rare pour être souligné et, peut-être, interprété comme une marque de l'intimité qu'il partageait avec les Mayer. É. P.

170

Linda Cossey
1981

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
254 x 203,2 cm ; 100 x 80 inc.
New York, The Andy Warhol Foundation
for the Visual Arts, Inc.

En 1980 ou 1981, Edmund Gaultney, marchand d'art indépendant, présente Andy Warhol à Linda Cossey. Elle était arrivée à New York avec force et fracas, et de l'argent plein les poches ; il semblait clair qu'elle souhaitait se faire un nom à Manhattan. On nous la présenta comme Linda Gray – homonyme de la star qui apparaissait alors dans la célèbre série télévisée *Dallas*. Edmund ouvrit une galerie avec elle, la Gray-Gaultney Gallery. Une de leurs expositions montrait les portraits que Warhol avait peints de l'artiste américaine Georgia O'Keefe. Dans son *Journal*, à la date du 14 février 1981, il parle de cette galerie : « Me suis rendu au vernissage de la Gray-Gaultney et, alors que nous en partions, nous sommes tombés sur le gouverneur [de New York] Carey en bas des escaliers, qui nous a dit que je devrais dire au maire de laisser Christo emballer Central Park dans du plastique... » Il est intéressant de noter qu'il n'est pas ici fait mention des œuvres présentées. Encouragée par Gaultney, Linda Cossey commanda une série de portraits d'elle. En plus de ceux de format standard de 40 sur 40 pouces, Warhol décida qu'il effectuerait de grands portraits de Linda en lumière noire. Par le passé, il avait déjà utilisé cette technique, représentant des torses nus de femmes pour *Playboy*, en 1966, et dans des tableaux de la série *Gem*, en 1978.
Linda Cossey posa derrière une caméra vidéo, sa tête placée devant la lentille. Elle était elle-même réalisatrice de films et sa caméra se tenait sur un trépied dans sa galerie. Très belle femme aux cheveux blonds avec une frange droite, Linda ressemblait à une Nico (la légendaire chanteuse du Velvet Underground) des années 1980, sans la froideur et la sophistication européenne. Ces portraits ont eu du succès, particulièrement la version en lumière noire, très intrigante. Je ne me souviens pas que Warhol ait réalisé un autre portrait de commande avec ce procédé.
En 1986, il effectue ce qui s'avèrera sa dernière série d'autoportraits pour la galerie d'Anthony d'Offay à Londres et expérimente à nouveau la lumière noire. Dans celle consacrée à la Cène (*Last Supper*, cat. 360), il crée un ensemble de miniatures tirées des tableaux et intitulé *Black Light Christ*. La galerie Gray-Gaultney ne fit pas long feu. Linda Cossey disparut de la scène new-yorkaise aussi vite qu'elle y était apparue – comme par enchantement.
V. F. / A. B.



Coca-Cola 1962

Caséine sur toile

176,2 x 137,2 cm ; 69 3/8 x 54 inc.

New York, collection José Mugrabi

CR, vol. 1, n° 82

En 1961, Warhol peint, à l'aide de l'épiscope, plusieurs objets de consommation courante d'après des illustrations publicitaires, parmi lesquels une télévision, un réfrigérateur, une perceuse, une machine à écrire, un WC, un téléphone et, à deux reprises, une bouteille de Coca-Cola. La première est en rouge et blanc, la seconde en noir et blanc. Toutes deux sont rendues avec de nombreux effets de crayon, qui contribuent à la mise en scène de la bouteille. Au tout début de l'année suivante, il revient au même motif (la technique reste identique), en éliminant cette fois toute trace expressive, comme c'est encore le cas avec les Boîtes de soupe *Campbell* réalisées au même moment. Emile de Antonio juge remarquable cette version dépouillée, qui ne cherche pas à se signaler comme « œuvre d'art » et reflète sans détour « ce que nous sommes ». Le Coca-Cola est l'emblème de l'égalitarisme de la société américaine : « Un Coca est un Coca, aucune somme d'argent au monde ne peut vous procurer un meilleur Coca que celui du clochard au coin de la rue. Tous les Coca sont pareils, et tous les Coca sont bons. Liz Taylor le sait, le président le sait, le clochard le sait et vous le savez[1]. » Cet invariant, pourtant, est loin d'être restitué littéralement, comme une approche trop empressée pourrait le laisser croire. Le tableau présente un objet disproportionné par rapport à l'original et dont l'échelle correspond en fait à la taille d'un homme moyen. Cette autre mesure des choses est corroborée par un cliché d'Edward Wallowitch, où Warhol, en pantalon noir et chemise blanche, se tient près de son œuvre. David Bourdon avait mis en parallèle les Boîtes de soupe et *La Joconde* : la nature anthropomorphique de *Coca-Cola* s'impose d'elle-même. D'autant que, si le design de la bouteille[2] fut plusieurs fois modifié dans ses détails, le très caractéristique « contour Mae West » n'a jamais été affecté. Les objets représentent si bien « ce que nous sommes » parce qu'ils sont souvent conçus en fonction de nos passions anthropocentriques. A. C.

1. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 89-90.
2. Elle a été élaborée en 1915 par la compagnie Root Glass de Terre-Haute, Indiana, et non par Raymond Loewy comme il est souvent dit.



Coca-Col

REG. U.S. PAT. OFF.

172

Empire 1964

Film 16 mm, noir et blanc, muet, extrait de 60 minutes
à 16 images par seconde
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Tourné depuis le Time Life Building dans la nuit du 25 au 26 juillet 1964, *Empire* est décrit par son auteur comme « une image animée de l'Empire State Building[1] ». Le film, qui dure huit heures, partage avec les *Screen Tests* (cat. 55–78) les mêmes principes : une scène, une star, un rôle statique. En 1964, moment où il songe à abandonner la peinture, Warhol envisage le film comme une nouvelle manière de « peindre » et utilise le cinéma comme un nouveau médium du portrait : « La lumière change, mais l'objet reste à la même place. L'image a un format carré et est projetée sur un mur… comme une peinture[2]. » Avant d'ajouter, conscient de l'existence de micro-événements induits par les principes de durée et de mouvement propres au cinéma : « *Empire* est un – euh – film pornographique. Quand la lumière se réfléchit sur l'Empire State Building, c'est supposé représenter… *(Il sourit.)* » É. P.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 195.
2. *Ibid.*



173–178

Interview Magazine

Sélection de couvertures

173 : Viva, Rado et Ragni, janvier 1969

174 : Elizabeth Taylor, novembre 1976

175 : Diane Von Furstenberg, mars 1977

176 : Truman Capote, janvier 1979

177 : Debbie Harry, juin 1979

178 : Mick Jagger, février 1985

Dans *Popisme*, Warhol évoque la création du magazine *Interview* en ces termes : « Les magnétophones ouvraient de grandes possibilités pour les interviews avec toutes sortes de célébrités, et puisque nous étions depuis longtemps sans faire de film, je commençais à penser à lancer un magazine où ne seraient publiées que des interviews enregistrées. Puis, John Wilcock passa un jour et me demanda si je ne voulais pas créer un journal avec lui. Je répondis oui[1]. » Le premier numéro paraît au mois de novembre 1969 sous la forme d'une revue mensuelle de cinéma ; en couverture, un photogramme tiré du dernier film d'Agnès Varda, *Lions Love*, présente ses interprètes, Viva, James Rado et Gerome Ragni, et donne le ton du magazine : cinéphile et d'avant-garde. Tout d'abord exclusivement consacré au cinéma, et largement déficitaire, *Interview* s'ouvre ensuite naturellement aux mondes de l'art, de la mode et de la musique – évolutions qui permettent d'assurer la rentabilité, puis le succès de l'entreprise (en 1987, le magazine est tiré à 170 000 exemplaires). Cette réussite, Warhol la doit sans doute à la forme très libre de ses entretiens, qui préservent toute la saveur d'une vraie conversation et procurent au lecteur le sentiment d'une réelle proximité avec les personnalités interviewées.

En 1981, quand on lui demande si le but du magazine est de faire des portraits, Warhol répond par la négative, précisant qu'il s'agit plutôt de faire découvrir de jeunes talents[2]. Pourtant, le lien existant entre son entreprise de presse et son activité de portraitiste est bel et bien réel : en tant que fondateur et éditeur d'*Interview*, l'artiste accède aux cercles les plus fermés de la mondanité, où il utilise habilement sa publication à des fins promotionnelles ; en toutes occasions, son magazine lui permet d'approcher des clients riches et de susciter des commandes. S'il n'intervient





inter/VIEW

Vol. 1 No.1 A MONTHLY FILM JOURNAL 35¢



INSIDE: CUKOR
VARDA SARNE
FONDA

Redo, Ragni, Viva in Lions Love

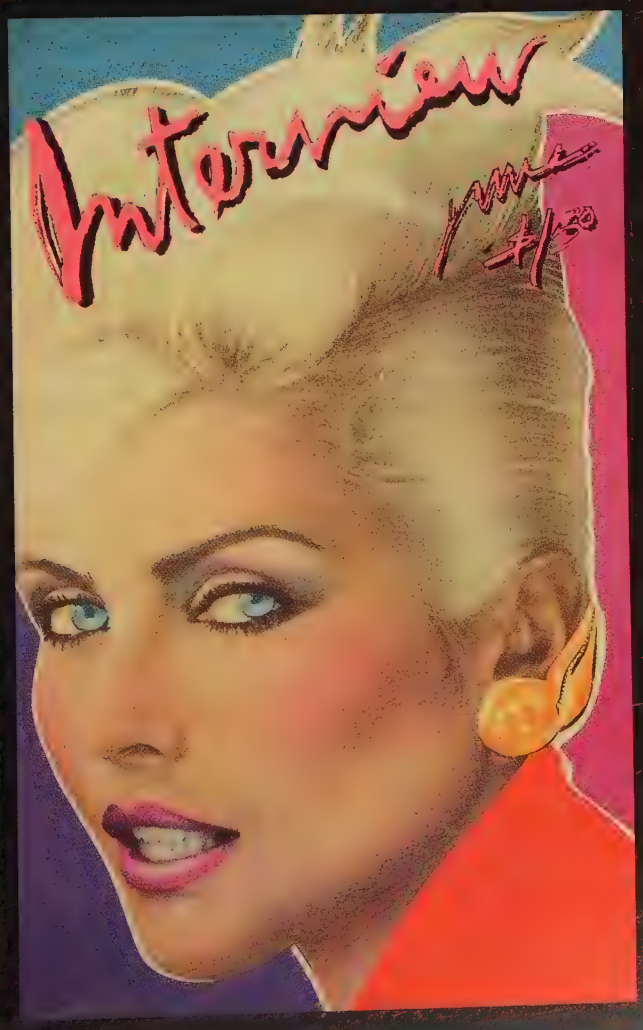
FIRST ISSUE COLLECTOR'S EDITION

pas directement dans le graphisme de la revue (Richard Bernstein est responsable artistique des couvertures dès 1972), il y fait régner le même esprit glamour que dans ses portraits. Ainsi trouve-t-il les couvertures colorées de Bernstein « formidables » car elles « font paraître tout le monde très célèbre[3] ». É. P.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 355.
2. *Id.*, p. 305.
3. BOURDON, 1989, p. 326.



176





177, 178



179



180

79-180

Mick Jagger 1975-1976

crylique et encre sérigraphique sur toile
eux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
ollection particulière

181

Mick Jagger 1975

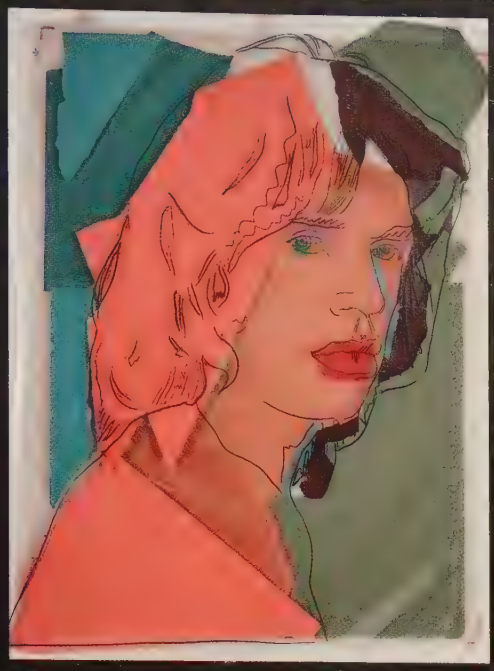
Papier et encre sérigraphique sur acétate
110 x 73 cm ; 43,5 x 29 inc.
Paris, courtesy galerie Thaddaeus Ropac

182

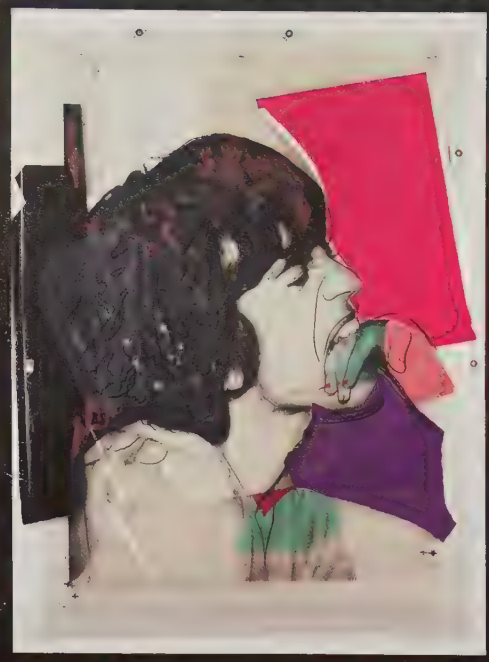
Rolling Stones – Love You Live (Mick Jagger) 1975

Papier et encre sérigraphique sur acétate
101,6 x 76,2 cm ; 40 x 30 inc.
Collection particulière

C'est au cours de l'été 1963, à l'occasion d'un dîner chez Jane Holzer, que Warhol rencontre pour la première fois Mick Jagger : « C'est un peu comme de la préhistoire, parce que personne en Amérique n'avait alors entendu parler des Rolling Stones ou des Beatles. Au dîner, chez Jane, je prêtais beaucoup d'attention à Bailey et Mick[1]. »
Dès le milieu des années 1960, Warhol envisage de faire tourner le chanteur dans un de ses films, mais c'est d'abord un disque qui les réunit en 1971 : pour la sortie de *Sticky Fingers*, premier album des Stones produit sous leur propre label, Warhol réalise la célèbre pochette fermeture éclair dont le caractère explicitement sexuel est très remarqué. Alors figure de proue d'une décennie « sexe, drogue et rock'n roll », Mick Jagger (né en 1943) partage avec Warhol le goût pour la nuit new-yorkaise, qu'ils contribuent tous deux à animer en fréquentant les lieux les plus branchés de l'époque. Bien qu'ils soient amis, il refuse néanmoins de répondre à une première sollicitation de Bianca Jagger, qui, en décembre 1973, lui commande un double portrait d'elle-même et de son mari en « king and queen[2] ».



181



182

Deux ans plus tard, lorsque Warhol exécute finalement le portrait de Mick Jagger, c'est la sensualité androgyne du modèle qui l'intéresse. Fasciné par la question de l'ambiguïté sexuelle, qu'il aborde parallèlement dans la série des *Ladies and Gentlemen* (cat. 90-100), l'artiste allie une moue féminine (bouche lippue et mèches charmeuses) à une attitude mystérieusement virile (pose arrogante, pilosité de l'aisselle visible dans une autre version). Ce qu'il souligne surtout, c'est l'irrésistible sex-appeal de ce nouveau « king of rock » saisi dans l'expression de ses mouvements contradictoires. Peint dans les tons pastels caractéristiques de la palette du milieu des années 1970 (Roy Lichtenstein, Tina Freeman, Kay Fortson), le portrait de Mick Jagger a fait l'objet de plusieurs versions destinées, non pas au seul modèle, mais bien à un public élargi. Ainsi, les tableaux sont-ils présentés, dès 1976, à la Freeman/Anacker Gallery de la Nouvelle-Orléans, puis, en 1979, à l'exposition du Whitney Museum of American Art, « Andy Warhol : Portraits of the 70's ». La réception publique du portrait est donc quasiment immédiate.
Une telle visibilité est moins surprenante pour le portfolio que Warhol réalise la même année à la demande d'une société londonienne. Édité à deux cent cinquante exemplaires, celui-ci est constitué de dix estampes qui déclinent différentes poses du chanteur, toutes aussi séduisantes les unes que les autres. Formellement, on y remarque l'introduction tout à fait inédite du dessin au sein même de la sérigraphie. Ainsi, un certain nombre de lignes graphiques viennent-elles se superposer ou se substituer à l'image photographique, tandis que des plages de couleurs abstraites, réparties sans logique figurative, évoquent l'esthétique des papiers collés et dynamisent les compositions.
À destination différente, vocabulaire différent. L'adaptation de Warhol à la nature de sa commande et de son médium lui assure un succès dont il s'étonne lui-même en vendant immédiatement quantité d'estampes (à une époque où personne ne s'intéresse encore vraiment aux éditions[3]).
Parallèlement, Warhol réutilise ce travail graphique pour une autre commande. La même année, et dans le même style, il réalise pour Mick Jagger la maquette intitulée *Rolling Stones – Love You Live (Mick Jagger)*. Destinée à servir de couverture pour le dernier album du groupe, qui ne sortit qu'en 1977, cette maquette fut complétée par Mick Jagger. Celui-ci ajouta au feutre jaune « Rolling Stones – Love you live » – typographie que Warhol s'empressa de faire disparaître une fois la prise de vue effectuée. É. P.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 91.
2. COLACELLO, 1990, p. 169.
3. WARHOL, *Entretiens*, p. 298.





183–184

Debbie Harry
1980

183 : Impression sur papier
101,6 x 152,4 cm ; 40 x 60 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum
184 : Acrylique et encre sérigraphique sur toile
106,7 x 106,7 cm ; 42 x 42 inc.
Collection particulière

Chanteuse du groupe Blondie qu'elle fonde avec Chris Stein en 1972, Debbie Harry est, à l'époque, l'une des rares stars féminines de la scène musicale capables de rivaliser avec le charisme d'un David Bowie ou d'un Mick Jagger. Dans les années 1980, sa beauté hollywoodienne aux atours sexy la place au premier rang de ces icônes *new wave* qui, comme Madonna, s'inspirent largement du style de Marilyn Monroe. Cette filiation n'a d'ailleurs pas échappé à Warhol, qui entretient, dans le traitement plastique des portraits de la chanteuse, une ressemblance frappante avec ses premières *Marilyn* des années 1960. É. P.

Cf. l'article d'Émilia Philippot, p. 59, dans le présent catalogue.



VII - Les écrans du rêve

À Marilyn Monroe, Liz Taylor, Natalie Wood ou Troy Donahue, peints de sa propre initiative dans les années 1960, succèdent, sur les écrans de la peinture de Warhol, Brigitte Bardot, Jane Fonda, Sylvester Stallone, Alfred Hitchcock...
Dans ces portraits, il se joue de la plastique et des modèles de la séduction hollywoodienne.

Alfred Hitchcock
1983

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
New York, collection José Mugrabi

Alfred Hitchcock (1899-1980) était le réalisateur préféré de Warhol (et sa boisson préférée, le Coca-Cola). Il est un cinéaste éminemment démocratique : il est populaire, il remplit les salles et la critique l'apprécie. Tout le monde regarde les films de Hitchcock. Né en Europe, il a participé à l'explosion de Hollywood ; il a pensé le format télévisé. Bien que commerciale, son œuvre est indéniablement celle d'un auteur[1]. Depuis le début des années 1960, le projet de Warhol suit la même inclination : une vision d'artiste avec les moyens d'une industrie, fût-elle alternative. De même que Hitchcock avait ses égéries froides et glacées, Warhol filme, de Nico à Mario Montez, des superstars fatales ou piquantes.
En 1974, l'artiste rencontre Hitchcock pour un entretien publié dans le numéro de septembre d'*Interview*. L'échange est l'occasion d'un dialogue décousu pendant lequel Warhol tient à rappeler au maître du suspens qu'on lui a vraiment tiré dessus :
« C'est encore comme un film pour moi. »
« Oui, oui », répond Hitchcock.

Pourtant, il attendra le décès du cinéaste pour exécuter son tableau, renouant à cette occasion avec ses premiers portraits. Comme pour celles représentant Marilyn Monroe (cat. 9-11), Elvis Presley (cat. 204) ou Elizabeth Taylor (cat. 8), la toile datée de 1983 n'a pas été réalisée à partir d'une photographie prise par l'artiste, mais sur la base d'une image existante réemployée pour l'occasion. Tardif, le portrait d'Alfred Hitchcock se caractérise par la sévérité de son classicisme, mais surtout par son caractère révérencieux envers un âge d'or du cinéma et de la télévision d'après-guerre. Il conserve le noir et blanc tranché des années 1950 et reprend le dispositif initié par Hitchcock pour le générique d'*Alfred Hitchcock presents*. Au début de chaque émission, le réalisateur entrait dans le champ en se dirigeant vers la gauche, pour venir ajuster l'ombre de son profil sur une silhouette caricaturale devenue sa signature ; il repartait ensuite, laissant l'écran vierge derrière lui. Ici, Hitchcock avance vers la droite et dépose derrière lui un portrait dessiné par Warhol à partir des quelques traits qui soulignent les caractéristiques de son visage. Comme un dernier indice, le dessin est rouge sang. Marnie aurait adoré. O. M.

1. La politique des auteurs définie dans les années 1950 par les *Cahiers du cinéma* avait d'ailleurs trouvé dans Hitchcock son cas d'école. « Quand un homme, depuis trente ans, et à travers cinquante films, raconte à peu près toujours la même histoire – celle d'une âme aux prises avec le mal – et maintient, le long de cette ligne unique, le même style, fait essentiellement d'une façon exemplaire de dépouiller les personnages et de les plonger dans l'univers abstrait de leurs passions, il me paraît difficile de ne pas admettre que l'on se trouve, pour une fois, en face de ce qu'il y a, après tout, de plus rare dans cette industrie : un auteur de films », écrivait Alexandre Astruc en octobre 1954 dans un numéro spécial Hitchcock des *Cahiers du cinéma*.

186-187

Lana Turner
1985

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum





Lana Turner (1920-1995), immortalisée par ses rôles dans *Le facteur sonne toujours deux fois* et *Les Plaisirs de l'enfer*, est connue pour le charme et la sensualité de son jeu, qui transperçait l'écran du cinéma hollywoodien des années 1940 (elle fut l'une des plus grandes stars de la Metro Goldwyn Mayer Inc.). Dans les années 1980, l'actrice, âgée alors de soixante ans passés, ne tournait plus guère que pour la télévision, apparaissant notamment dans le feuilleton *Falcon Crest*. C'est au printemps 1985 que Turner demanda à Warhol de réaliser son portrait, alors que tous deux se trouvaient à Los Angeles, pour une apparition en guest-stars dans un épisode de *La croisière s'amuse*. Comme de nombreux autres modèles de Warhol, la vie de Lana Turner est marquée par la tragédie et la violence. En 1957, l'actrice débute une relation avec Johnny Stompanato, garde du corps du gangster Mickey Cohen, installé à Los Angeles. Au cours d'une violente dispute, la fille de Lana Turner, adolescente, vole au secours de sa mère et poignarde Stompanato à mort. Les deux portraits que Warhol peint de l'actrice vieillissante ont été réalisés à partir d'un polaroïd pris dans son hôtel à Los Angeles, puis longuement retravaillé à la Factory. Dans son *Journal* (24 avril 1985), l'artiste se plaint de la difficulté à « transformer cette femme de soixante ans en une fille de vingt-cinq ». Il note qu'il aurait préféré « travailler à partir d'une photo plus ancienne[1] ». Ses portraits parviennent malgré tout à replacer Lana Turner dans la lumière de ses premiers succès et à lui redonner l'aura de sa jeunesse. Sur ces toiles, les cheveux de la star sont remodelés en une coiffure de style classique hollywoodien. Ses « lèvres, ses yeux et ses cheveux sont accentués au point de devenir génériques[2]. »

M. T. / A. B.

1. WARHOL, *Journal*, p. 645.
2. MCSHINE (Kynaston), introduction, *in* cat. exp., New York, 1990, p. 19.



188

Four Marlons
1966

[Quatre Marlon]

Encre sérigraphique sur toile

205,1 x 349,9 cm ; 80 3/4 x 137 3/4 inc.

Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art

CR, vol. 2B, n° 1932



Si en 1962 Warhol avait travaillé à partir d'images de presse pour ses portraits de Natalie Wood, Warren Beatty, Tab Hunter, Troy Donahue et Marilyn Monroe, manifestant en quelque sorte leur statut de stars hors champ, il avait aussi peint Liz Taylor la même année dans son costume de Cléopâtre. Ce sera encore le cas avec l'image d'Elvis en cowboy dans *Flaming Star* en 1963 (cat. 204) et, au cours de la même période, avec celles de James Cagney (dans *Public Ennemy*) et de Bela Lugosi (dans *Dracula*). Le portrait de Marlon Brando, exécuté d'après un photogramme tiré de *The Wild One* (en français, *L'Équipée sauvage*), appartient à ce petit groupe de peintures, toutes sérigraphiées sur un fond argenté[1]. Ce n'est ni la première ni la dernière fois que Warhol réemploie un écran sérigraphique pour une nouvelle série de peintures. L'ensemble réalisé en 1966 comprend huit tableaux, peints sur toile non préparée. Cinq d'entre eux ne présentent qu'une seule image, tandis que les trois autres la répètent quatre ou deux fois.

L'œuvre conservée au Louisiana Museum of Modern Art a sans doute été sérigraphiée en dernier : très probablement saturé d'encre sèche, le tissu de l'écran sérigraphique ne permettait plus d'obtenir une image aussi contrastée que dans les autres versions. Mais c'est précisément l'intérêt de ce tableau : il rend manifeste la possible disparition de l'image, qui, en effet, n'apparaît pas sur la seconde moitié de la toile. La pâle définition de l'image occulte presque complètement la pose provocante de Brando, tête d'affiche de ce film de Laszlo Benedek tourné en 1953. La figure de l'irrésistible voyou, à la fois macho et efféminé, avait tout pour séduire Warhol. Joe Dalessandro, héros des films de Paul Morrissey, appartient d'ailleurs à ce même type : « Paul semblait considérer Joe comme un nouveau Brando ou un nouveau James Dean, quelqu'un avec ce genre de magie à l'écran qui séduit autant les hommes que les femmes[2]. » A. C.

1. CR, vol. 1, n° 380.
2. WARHOL, *Popisme*, p. 294.



189-190

Dennis Hopper
1970

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Photographe, peintre, acteur, cinéaste, Dennis Hopper (né en 1936) est aussi un grand amateur d'art contemporain. Dès 1962, il veut se porter acquéreur d'une *Campbell Soup Can* auprès d'Irving Blum et, l'année suivante, quand il rencontre Warhol à New York, il lui achète une *Mona Lisa*, sur un coup de cœur. Les deux hommes nouent rapidement des liens d'amitié.

Quelques mois plus tard, lorsque l'artiste se rend pour la première fois à Los Angeles pour le vernissage de son exposition des *Elvis* à la Ferus Gallery, Dennis Hopper organise une fête en son honneur où il invite de nombreuses stars du cinéma, parmi lesquelles Troy Donahue, Warren Beatty, Natalie Wood, Peter Fonda, Dean Stockwell. Cette soirée, Warhol s'en souvient comme de « l'événement le plus excitant[1] » auquel il ait jamais assisté.

Pendant son séjour à Los Angeles, Warhol lui fait faire une apparition dans le film qu'il tourne avec Taylor Mead, *Tarzan and Jane Revisited... Sort of*. Puis, en 1964, il lui consacre un *Screen Test* dans le cadre de la série qu'il regroupe sous le nom de *The Thirteen Most Beautifu Boys or Men*. Dennis Hopper est ainsi l'un des rares sujets à avoir fait l'objet à la fois



d'un portrait filmé et d'un portait peint. Lorsque Warhol exécute cette série de portraits, l'acteur est à l'acmé de sa carrière : *Easy Rider* (1969), film qu'il a coécrit avec Peter Fonda, vient de rapporter vingt millions de dollars de recettes et vivifier un cinéma américain en crise ; c'est le coup d'envoi de ce que l'on appellera le « Nouvel Hollywood ». Avec ce road-movie aux accents hippies, manifeste *beat* et anticonformiste prenant la forme d'une errance psychédélique, Dennis Hopper signe un film qui aura valeur d'emblème pour toute une génération contestataire, celle-ci voyant dans cette traversée des grands espaces un symbole de sa quête d'émancipation. Fidèle au caractère rebelle de son modèle, Warhol sérigraphie une photographie de Dennis Hopper posant avec son chapeau, le regard absorbé, sur une toile peinte en partie seulement. À travers cette image de cow-boy moderne, c'est toute l'énergie conquérante du personnage que l'artiste choisit d'incarner dans une figure qui renvoie aussi bien au mythe fondateur de l'Amérique qu'aux sources du cinéma hollywoodien. É. P.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 70.



191-192

Brigitte Bardot
1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 121 x 121 cm ; 47 3/4 x 47 3/4 inc. chaque

Collection particulière

Révélée avec scandale en 1956 dans *Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim, Brigitte Bardot (née en 1934) fait ses débuts sous le signe d'un érotisme triomphant. À cette époque, son allure sauvageonne, espiègle, et son corps voluptueux incarnent à merveille l'avènement de la femme libre dans une société d'après-guerre encore très largement dominée par les principes de la morale bourgeoise.

Véritable mythe du cinéma des années 1950, Brigitte Bardot fascine par sa sensualité épanouie. Son irrésistible pouvoir d'attraction est particulièrement sensible dans les portraits que Warhol réalise en 1974 à la demande de Gunther Sachs (cat. 161-162), alors ex-mari de la vedette, qui lui commande, au moment même où l'actrice annonce la fin de sa carrière cinématographique, une série de huit tableaux.

Dans la tradition des portraits de stars qu'il effectue au début des années 1960, Warhol part d'une image préexistante et utilise une photographie prise par Richard Avedon en 1959. Le point de vue rapproché, frontal, souligne d'autant plus la remarquable énergie sexuelle qui se dégage du visage



le l'actrice. La bouche légèrement
ntrouverte, la chevelure défaite, le regard
énétrant – réhaussé par l'eye-liner –
oumettent le spectateur à une réelle
preuve de séduction. Le face-à-face qui
'opère devient alors enjeu de pouvoir dans
n rapport de force inégal où le visage
nonumental s'impose sans détour au
pectateur.
e traitement tout en surface fait écho
u principe cinématographique de projection
es images où la toile, devenue écran,
envoie une vision fantasmée de la femme
pérée – une vision qui coïncide pleinement avec l'idée que le peintre se faisait de Brigitte Bardot qu'il considérait comme « l'une des premières femmes vraiment modernes, capables de traiter les hommes en objets sexuels, de les acheter puis de les jeter[1] ». É. P.

1. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 49.







193–194

Meryl Streep
1984

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
50,8 x 40,6 cm ; 20 x 16 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

195–196

Diane Keaton
vers 1984

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
50,8 x 40,6 cm ; 20 x 16 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

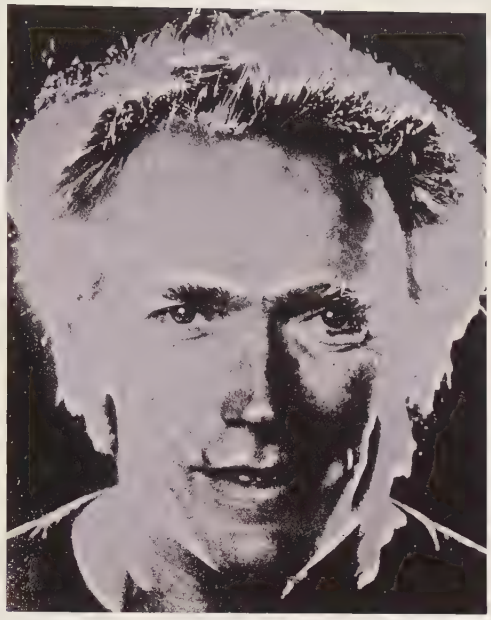
197–198

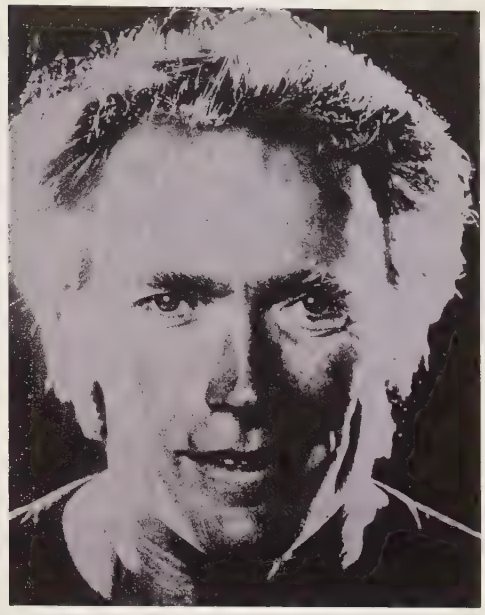
Clint Eastwood
vers 1984

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
50,8 x 40,6 cm ; 20 x 16 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Ces tableaux (ainsi qu'un portrait de l'acteur Bill Murray) font partie d'une série commandée par le magazine *Vanity Fair* en 1984. Ils illustrent le virage entamé par Warhol durant les années 1980 – un retour aux méthodes de ses premières œuvres, plus conformes à ses désirs d'artiste. Réalisés à partir de photographies promotionnelles, ces portraits visuellement minimalistes marquent une divergence stylistique avec ceux des années 1970, comme *Yves Saint Laurent* (cat. 267–270) ou *Diane von Fürstenberg* (cat. 273–274), qui employaient des techniques expressionnistes.
Keiko Harshimoto suggère que l'utilisation par Warhol de techniques de peintre, ses coups de pinceau majestueux et ses gribouillis tracés au doigt qui caractérisent les portraits des années 1970, résultaient davantage des exigences des commanditaires que de la sensibilité de l'artiste[1]. Son empressement à produire des œuvres selon les spécifications et les souhaits de ses clients, apparent dans l'ensemble de sa production pour les publicitaires au début des années 1950, demeure constant durant toute sa carrière. Sur cet empressement à suivre les directives de ceux qui lui permettaient de vivre, Warhol écrit : « J'ai adoré travailler pour les publicitaires : ils vous disaient quoi faire et comment le faire ; il suffisait alors de le corriger, et ils vous disaient oui ou non[2]. » De même, au regard des portraits de commande, les coups de pinceau d'Henry Geldzahler (cat. 241–242). sont rajoutés après que ce dernier ait regretté qu'une sérigraphie sur un fond de couleur chair... « ne soit pas de l'art[3] ».
Ajoutons que les portraits de Meryl Streep, Diane Keaton et Clint Eastwood rappellent la qualité cinématographique des premiers portraits de Warhol, tel celui de Dominique de Menil (cat. 31–33). Ces œuvres sont le fruit d'un rendu photographique méticuleux et quasi mécanique évoquant les photos de films de Hollywood et les nombreux *Screen Tests* créés par Warhol dans les années 1960[4], « le premier artiste à cadrer un portrait comme une photo de studio en gros plan ».
Une telle utilisation du cinéma dans l'art du portrait se rapporte à l'intention sérieuse de l'artiste de vendre ses *Screen Tests* « comme des objets d'art baptisés "Living Portrait Boxes"[5] ». Le style sobrement cinématographique de ces portraits renvoie à « la qualité impersonnelle et mécanique » de ses premières sérigraphies[6].
Ces tableaux voient également Warhol







revenir à l'utilisation d'images récupérées et saturées de connotations culturelles, qui forment la base même de ses portraits[7]. Durant les années 1970, il préfère travailler avec ses propres clichés plutôt qu'avec ceux d'autres photographes, comme il l'avait fait et – avec quel talent – en s'emparant du portrait de Marilyn. Robert Rosenblum écrit : « Plutôt que de récupérer les photos des vedettes dans les pages des magazines de cinéma ou dans les suppléments couleur du dimanche, il entre bientôt dans cette société des célébrités sur un pied d'égalité, et certaines commencent même à le prier de tourner son polaroïd vers leur visage, en public ou dans l'intimité[8]. »

Née dans le New Jersey en 1949, Meryl Streep a étudié la comédie et les arts décoratifs au Vassar College, puis à l'université de Yale, avant de débuter une carrière à la télévision, au cinéma et au théâtre. Le succès de son premier film, *Julia*, en 1977, lui permet de tourner dans *Voyage au bout de l'enfer* (1978), pour lequel elle reçoit la première de ses quatorze nominations aux Oscars. L'année même où le légendaire photographe Jack Mitchell prend ce cliché, elle obtient un Oscar pour le rôle de Joanna Kramer dans *Kramer contre Kramer*.

Le rôle de Diane Keaton (née en 1946) dans la pièce *Play it Again Sam* de Woody Allen, première d'une suite de nombreuses collaborations avec le réalisateur, vaut à l'actrice un Tony Award (équivalent des Oscars pour le théâtre). En 1977, elle lui donne la réplique dans son film *Annie Hall*, dont elle tient le rôle-titre – un personnage inspiré par sa propre personnalité, pour l'interprétation duquel elle remporte un Oscar. Une photographie de promotion du film *Mrs Soffel*, sorti en 1984 et dans lequel Diane Keaton joue la femme adultère d'un gardien de prison, est à l'origine du portrait peint par Warhol.
Icône controversée pour son côté garçon manqué et son look androgyne, Diane Keaton est, par ailleurs, une excellente photographe et une grande collectionneuse de photographies anciennes : *Reservations*, un recueil regroupant ses photographies d'intérieurs d'hôtels, a été publié en 1980.

Clint Eastwood, né à San Francisco en 1930 et vétéran de la guerre de Corée, débute sa carrière dans une série télévisée, *Rawhide*. Remarqué par les producteurs de films pour sa présence scénique et ses manières de cow-boy, il incarne le rôle principal de « l'homme sans nom » dans la trilogie de westerns réalisée par Sergio Leone au milieu des années 1960. Cette collaboration avec le cinéaste italien consolide sa place parmi les acteurs les plus populaires de l'époque, tout en redéfinissant l'image traditionnelle du cow-boy américain.
À partir des années 1970, il se distingue à nouveau pour son rôle d'icône dans la série des *Dirty Harry* (*Inspecteur Harry*), un inspecteur sans compromission qui va fixer le standard archétypique du policier irresponsable et violent. M. S. / A. B.

1. FRANCIS (Mark), « From Gold Leaf to Silver Screens, White Light to Black Shadows : Andy Warhol and His Time », *in* cat. exp., Pittsburgh, 1996, p. 149.
2. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 96.
3. GELDZAHLER (Henry), « Andy Warhol : Virginal Voyer », *in* cat. exp., Londres, 1993, p. 26.
4. BOCKRIS, 2003, p. 379.
5. *Id.*, p. 14, et BAUME (Nicholas), « About Face », *in* cat. exp., Hartford, 1999, p. 88.
6. BERNSTEIN (Roberta), « Warhol as Printmaker », *in* FELDMAN et SCHELLMANN, 1985, p. 16.
7. *Id.*, p. 17.
8. ROSENBLUM (Robert), « Warhol Portraits, Then and Now », *in* SHAFRAZI, 2007, p. 15.

199–200

Jane Fonda
1982

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 121,9 x 111,8 cm ; 48 x 44 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



Jane Fonda à la Factory se faisant maquiller avant la séance de photographie, 29 avril 1982.
Photo : Andy Warhol

À l'instar des portraits Marilyn Monroe (cat. 9–11) celui de Jane Fonda (née en 1937) nous montre comment « un visage familier peut voir ses traits presque gommés par la lumière aveuglante du flash[1] ».
Avant la séance photo, l'actrice se fait poser une épaisse couche de fond de teint, qui, sous l'effet du flash, crée une image à fort contraste, où le visage semble presque plat. Les clichés sont ensuite envoyés chez un imprimeur d'art, pour obtenir une épreuve de grand format. Une fois celle-ci retournée à la Factory, Warhol retravaille les divers éléments du visage, altérant



arfois légèrement la nuque ou le nez. e portrait de Jane Fonda – gloire e Hollywood et du body-building –, a été onçu pour être décliné en affiches, vendues fin de lever des fonds pour Tom Hayden, on époux, alors en pleine campagne olitique. L'actrice fut une des rares réussir à convaincre Warhol de renoncer ses émoluments, qui s'élevaient la coquette somme de vingt-cinq mille ollars. Le peintre accepta après avoir ppris que Hayden avait été un fervent ilitant des droits civiques et es mouvements pacifistes durant les années 1960. Dans son *Journal* (26 avril 1982), Warhol suggère que cette décision fut influencée par Fred Hugues, son manager ; il avait par ailleurs soutenu de nombreux hommes politiques progressistes, fournissant des affiches à George McGovern (candidat contre Richard Nixon en 1972 et opposant à la guerre du Vietnam), Jimmy Carter et Ted Kennedy[2]. Les relations amicales entre Warhol et Jane Fonda remontaient au milieu des années 1960, lorsque celle-ci fréquentait les boîtes de nuit où se produisait le Velvet Underground (qui logeait à la Factory) et dans lesquelles Warhol présentait l'*Exploding Plastic Inevitable*[3].

M. T. / A. B.

1. ROSENBLUM (Robert), « Andy Warhol : Court Painter to the 70's », *in* cat. exp., New York, 1979, p. 18.
2. BALDWIN, 1999, p. 220.
3. *Id.*, p. 222.

201

Judy Garland
vers 1979

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Née Frances Ethel Gumm en 1922, fille d'artistes de variétés, Judy Garland (1922-1969) débute sa carrière avant même de signer chez la MGM à l'âge de treize ans. Incarnant à merveille l'Américaine moyenne, elle devient mondialement célèbre par son rôle dans *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming (1939). Très tôt, l'actrice est une des idoles du jeune Warhol, qui grandit à Pittsburgh et économise le moindre cent pour aller voir chaque film où elle paraît[1].
Sa vie tumultueuse contraste avec sa brillante carrière : divorcée quatre fois, elle usa et abusa de drogues dures, qui provoquèrent sa mort par overdose en 1969. Durant toute sa carrière, elle bénéficia du soutien de la communauté homosexuelle qui s'identifiait à sa dépendance envers les hommes, à ses nombreuses relations désastreuses et au « courage avec lequel elle parvint à triompher de ses propres faiblesses et de l'adversité[2] ».
Dans l'essai qu'il écrivit en 1979 pour le catalogue de l'exposition « Andy Warhol : Portraits of the 70's » au Whitney Museum, Robert Rosenblum explique que la représentation de personnalités à doubles facettes telles que Judy Garland est une des manifestations du génie de Warhol, et qu'elle fit beaucoup pour sa notoriété, rapprochant ce travail de ses portraits de personnages célèbres et de ses tableaux de faits divers morbides. Comme ceux de Marilyn Monroe (cat. 9-11) et de Jacqueline Kennedy (cat. 12), le portrait de Judy Garland laisse transparaître la tragédie derrière le masque de la célébrité[3]. Le recours à une sérigraphie sans fioritures rappelle ses premières œuvres. Warhol parvient à traduire la réminiscence de l'innocence enfantine du modèle derrière les difficultés de la vie d'adulte[4]. M. T. / A. B.

1. WARHOL et COLACELLO, 1979.
2. LIVINGSTONE et BUSCHE, *in* cat. exp., Tokyo, 1991.
3. ROSENBLUM, *in* cat. exp., New York, 1979, p. 12.
4. Cat. exp., Tokyo, 1991.







202-203

Sylvester Stallone 1980

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

New York, collection José Mugrabi

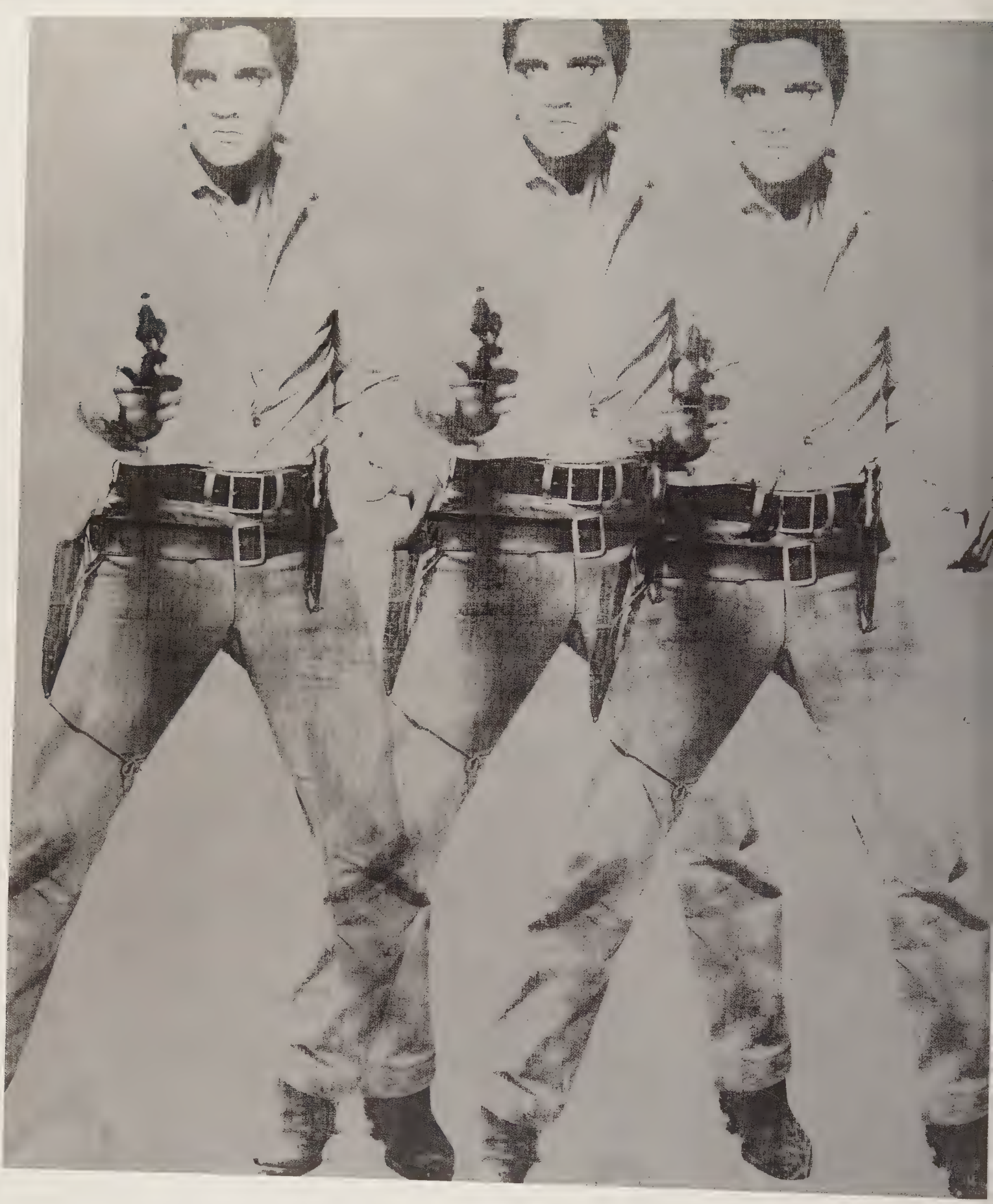
Warhol éprouvait un intérêt particulier pour le visage de Sylvester Stallone (né en 1946), comme en témoigne la description de la prise de vue qu'il donne dans son *Journal* le 2 mars 1980 : « Je lui ai fait enlever sa chemise, il portait une médaille. J'ai utilisé dix rouleaux de pellicule parce qu'il est vraiment, vraiment très difficile à photographier. De face, son cou est maigre, et de profil, il a l'air de faire 1 mètre de large. De face, il a un torse énorme mais de profil, plus de coffre. Il a de belles mains. Je les ai utilisées, mais parfois elles ont l'air maigres et parfois, immenses. Il est comme l'Homme-Caoutchouc. »

Warhol ne s'est pas laissé abuser par les poses brutales et macho dont l'acteur s'est fait une spécialité au cinéma, incarnant des héros aussi crédibles que des personnages de bandes dessinées : Rocky, boxeur damné, dont le premier épisode date de 1976, ou Rambo, intrépide vétéran du Vietnam. Patriote et musclé avec outrance, Stallone a, en tant qu'acteur, réalisateur, scénariste et producteur, pris à bras-le-corps tous les clichés de l'anti-héros qui triomphe pourtant des situations les plus invraisemblables.

Alors qu'il renforce d'habitude les caractéristiques publiques de ses sujets, Warhol choisit ici d'aller à contre-courant et privilégie au-delà de toute attente un Stallone méditatif, mélancolique



t presque tendre. La pupille légèrement urlignée accentue le caractère quelque eu pathétique de son regard vague. ette œuvre offre en outre la particularité 'avoir été déclinée en deux cadrages très ifférents et évoque les zooms intempestifs uquel se livrait Warhol sur le visage de Nico ans *Chelsea Girls*. Il existe une autre version ncore de Stallone, glabre cette fois, réalisée l'instigation de Warhol lui-même. « Tombé ur Sylvester Stallone, lit-on dans le *Journal* la date du 12 juillet 1980, qui s'est rasé barbe et a l'air superbe. [...] je lui ai dit ue je voulais refaire son portrait sans arbe parce qu'il est très beau. » A. C.



VIII - Portraits en pied

A toute règle son exception : en quelques occasions, Warhol réintroduit le corps dans ses peintures et abandonne le format canonique de 40 sur 40 pouces qui prévaut généralement. En buste ou en pied, les poses de ses sujets sont souvent déconcertantes, à l'instar de Jean-Michel Basquiat mimant le *David* de Michel-Ange.

104

Triple Elvis
1963

Peinture argentée et encre sérigraphique sur toile
208,3 x 175,3 cm ; 82 x 69 inc.
Aix-la-Chapelle, Westspiel Casino,
dépôt du NRW-BANK Gruppe
CR, vol. 1, n° 402

En 1959, RCA publie sous le titre imparable de *50 000 000 Elvis Fans Can't Be Wrong* une compilation des tubes du King sortis les deux années précédentes. Sur la pochette, une image d'Elvis Presley (1935-1977) en costume lamé doré apparaît une quinzaine de fois dans différents formats, tel un motif de papier peint. Au tournant des années 1950 et 1960, la présence médiatique du chanteur est à son apogée (radio, cinéma, télévision) ; il incarne l'expression parfaite de la culture populaire de la jeunesse de l'après-guerre. Son art le place au sommet de l'imitation et de l'appropriation de musiques parvenues jusqu'à lui par la reproduction. Les disques et la radio ont amené à ses pieds une palette de style (country, gospel, blues...) dans laquelle il a su puiser avec génie. Elvis Presley est né par et pour la reproduction.
En 1963, pour sa deuxième apparition à la Ferus Gallery de Los Angeles, Warhol choisit Elvis Presley et Liz Taylor pour succéder aux boîtes de soupe Campbell qu'il y avait montrées un an plus tôt, lors de sa toute première exposition monographique. C'est en rouleau qu'Irving Blum, directeur de la galerie, recevra les impressions d'Elvis réalisées par l'artiste. Warhol le charge de les couper, de les monter sur châssis et de les accrocher bord à bord[1].
Colt à la main, plaqué sur argent, la figure d'Elvis (un peu plus grande que nature) entourait les visiteurs selon un rythme aléatoire. La quinzaine de toiles comportaient chacune jusqu'à trois images dont les surimpressions partielles provoquaient comme un tremblement. La détonation qui correspondrait à la synchronisation parfaite entre son et image trouvait un écho dans la légère superposition de deux images – un effet « cartoon ».
Le jeu sur la sérialité redouble l'artificialité d'un mythe des origines déjà surjoué dans l'image promotionnelle de *Flaming Star* (*Les Rôdeurs de la plaine*) ayant servi de matrice à l'œuvre. Chemise western, jean droit, ceinturon, boots et colt au poing, la panoplie d'Elvis est celle des pionniers légendaires du rêve américain. Dans le film réalisé en 1960 par Don Siegel, Presley joue le rôle d'un jeune métisse de père américain et de mère indienne pris dans la haine entre les deux communautés. Fait exceptionnel dans sa filmographie, il ne s'agit pas d'une comédie musicale : Presley y est un acteur, plus vraiment Elvis donc. Dans une histoire fictionnelle de la peinture américaine, les *Elvis* de Warhol pourraient être le hors-champ des *Target* de Jasper Johns. O. M.

1. *Cf.* propos d'Irving Blum repris *in* CR, vol. 1, p. 355.

205

Julian Schnabel
1982

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
274,3 x 203,2 cm ; 108 x 80 inc.
Zurich, collection Bruno Bischofberger



Au début des années 1980, la scène artistique new-yorkaise est en plein essor : les galeries, toujours plus nombreuses, imposent une génération de jeunes peintres, graffitistes et néo-expressionnistes, dont les œuvres atteignent des prix sans précédent. Pour ces artistes émergents que sont Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Francesco Clemente ou Kenny Scharf, Warhol est une référence, une légende vivante qui leur apporte la preuve que pratique de la peinture peut rimer avec réussite sociale et commerciale. Intéressé par l'apparition de ces nouvelles formes et « très emballé par tous ces gamins qui sortent[1] », il se lie d'amitié avec la plupart d'entre eux et réalise leur portrait en échange d'œuvres d'art[2].

Au sein de cette constellation qui gravite autour de Warhol, Julian Schnabel (1951) occupe une place singulière. Dès le printemps 1981, la double exposition que lui consacrent Leo Castelli et Mary Boone donne à sa peinture une visibilité et une reconnaissance immédiates. La fulgurance de son succès est telle que ses grandes toiles ne tardent pas à se vendre 100 000 dollars pièce, somme considérable pour l'époque. Manifestement fasciné et agacé par la percée spectaculaire du peintre, Warhol écrit dans son *Journal*, à la date du 16 mai 1983 : « Julian suit ma philosophie qui est de faire un tableau par jour. Il essaie d'être le nouvel Andy Warhol. Ça m'a énervé. »

Ce portrait qu'il exécute en 1982, année où lui-même pose pour Schnabel, est l'un des rares portraits en pied de sa carrière. De format imposant, le tableau trouve sa source dans une photographie saisissant le jeune homme debout sur un fond de paysage à la ligne d'horizon très élevée. Fermement campé au sol, les jambes écartées et les bras ballants, le corps de Schnabel est légèrement agrandi par un effet de dédoublement du bassin. L'image, recomposée à partir de trois bandes inégales se superposant aux jonctions, a été sérigraphiée à partir d'une version négative de la photographie, ce qui confère au tableau une dimension spectrale et mystérieuse. É. P.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 352.
2. BOURDON, 1989, p. 391.



206









206-208

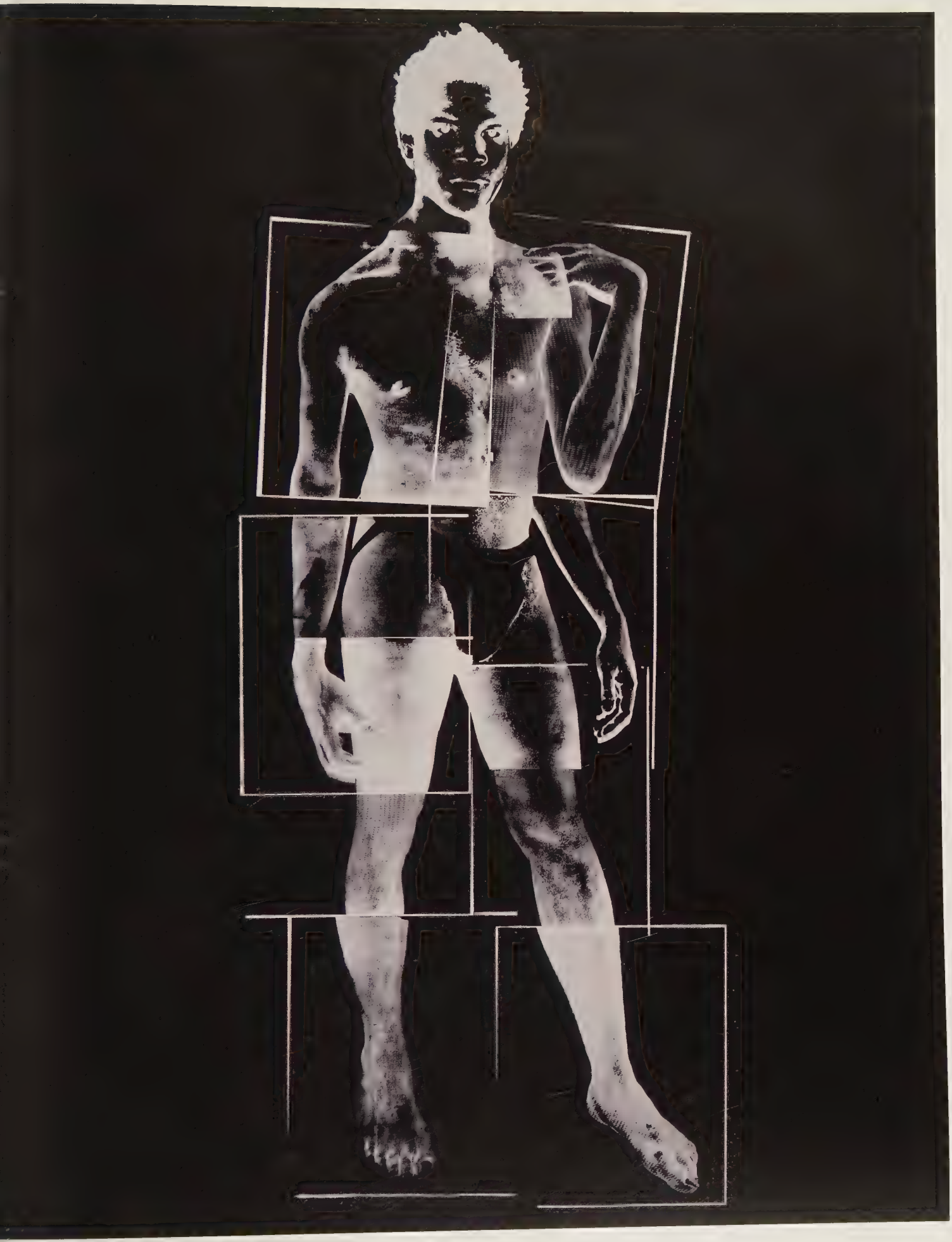
Jean-Michel Basquiat 1982-1984

206 : 1984. Acrylique et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
Paris, collection Enrico Navarra
207 : 1984. Acrylique et encre sérigraphique sur toile
228,6 x 177,8 cm ; 90 x 70 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum
208 : 1982. Peinture au cuivre,
urine et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

La carrière météorique de Jean-Michel Basquiat (1960-1988) symbolise mieux que toute autre les profonds changements qui affectèrent le monde de l'art au tournant des années 1980. Né d'un père haïtien et d'une mère portoricaine qui divorcèrent quand leur fils avait sept ans, Basquiat se retrouve à la rue à l'âge de quinze ans. Dans le parc de Washington Square, haut lieu de la marginalité et du trafic de drogue, il peint des T-shirts, des cartes postales, pour survivre et se procurer héroïne et cocaïne. Ses graffitis, frénétiquement dessinés en compagnie de Al Diaz sur les murs de Soho et Tribeca, sous la commune signature de « Samo », lui valent une gloire locale. Il rencontre à cette époque Keith Haring et Kenny Scharf : tous les trois, avec des styles très différents, vont faire passer du jour au lendemain la culture urbaine dans le sanctuaire de l'art.

Le pop consistait pour une bonne part à inverser les hiérarchies, mais ne faisait pas disparaître tous les repères. Jean Dubuffet ou Cy Twombly avaient déjà introduit le graffiti dans la peinture, mais avaient élégamment domestiqué cet élément allogène, l'avaient plié à l'esthétique avant-gardiste. C'est tout le contraire avec Basquiat qui parvint à maintenir intacte sa première inspiration urbaine : rien, dans ses tableaux, ne semble pouvoir souffrir le moindre compromis avec le bon goût. Les trente mots qui, disait-il, entourent en permanence un New-Yorkais (« danger », « sortie »...) se retrouvent dans ses tableaux comme autant de marques inconscientes d'un paysage en constante ébullition. L'énergie de l'artiste, immédiatement perceptible dans son travail, lui assura l'admiration d'un monde de l'art blasé et séduisit un nouveau public. Le marché et les institutions lui accordèrent leur bénédiction : au moment de sa première exposition personnelle chez Mary Boone en 1984, sa gloire était acquise.

Basquiat rencontre Warhol par l'entremise de Bruno Bischofberger. « Il est venu avec Jean-Michel Basquiat, lit-on dans le *Journal* à la date du 4 octobre 1982. C'est le gosse qui signait "Samo" quand il était sur le trottoir de Greenwich Village à peindre des T-shirts. Je lui avais donné 10 dollars tout de suite et l'avais envoyé à Serendipity pour essayer de vendre ses T-shirts. C'est un de ces gosses qui me rend fou. Il est noir mais certains disent qu'il est portoricain, je ne sais pas. Bruno l'a découvert et maintenant



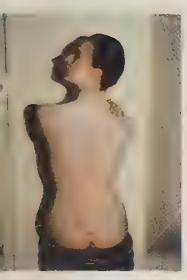


208

il a la vie facile... » C'est encore Bruno Bischofberger qui incite Basquiat, Clemente et Warhol à collaborer : douze tableaux seront peints collectivement, puis, sans Clemente, les deux hommes produiront une nouvelle série de trente tableaux (l'exposition organisée à la galerie de Tony Shafrazi reçut un accueil assez froid).

En 1984, Basquiat fit le portrait de Warhol en forme de banane (allusion à l'album *Velvet Underground and Nico* de 1967) et, l'année suivante, ce dernier présenta, à l'exposition « The New Portrait » qui se tint à P.S. 1, le portrait de Basquiat prenant la pose du *David* de Michel-Ange. Le tableau est composé de neuf clichés dont les bords sont reproduits : l'aspect monumental de la figure est ici renforcé par la sérigraphie en négatif. L'autre tableau est une sorte de puzzle d'où le visage, et spécialement les cheveux dont le noir est très intense, émerge comme le point focal de la composition. Pour l'autre portrait exécuté deux ans plus tôt, Warhol utilise une image de Basquiat en rasta et renoue avec le procédé de la série d'œuvres abstraites *Oxydation*, peinte en 1978, où l'urine provoquait une réaction chimique sur la peinture au cuivre. Ces tableaux faisaient explicitement référence aux *drippings* de Jackson Pollock. Mais ce singulier hommage à Basquiat trahit plutôt la dimension homo-érotique du rapport entre les deux artistes, rapport qui resta purement platonique[1]. A. C.

1. *Cf.* Warhol, *Journal*, dimanche 11 janvier 1987 : « Nous n'arrêtons pas de nous disputer avec Paige. Elle m'envoie sans arrêt des coups de patte au sujet de Jean-Michel. Elle m'a dit : "Alors, c'est reparti avec Jean-Michel, votre petite liaison homosexuelle ?" Mais je ne me suis pas laissé faire et moi aussi je lui ai envoyé une pique : "Écoute-moi, je n'irai jamais au lit avec lui pour la bonne raison qu'il est trop sale, et je me demande bien qui l'accepterait. *C'est plutôt toi* qui as eu une liaison avec une personne sale qui ne se lave pas." »



209-210

Daniella Morrera 1985

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Le portrait de Daniella Morrera, journaliste italienne, est un des derniers que réalise Warhol. Bien qu'il ait peint des corps dénudés dans ses séries *Torso* et *Sex Parts*, ce tableau fait partie, aux côtés des portraits de Pat Hearn (cat. 211-212) et de Cornelia Guest (cat. 213-215), des rares nus de son œuvre. Lorsqu'il débutait les séances de pose avec un modèle nu, l'artiste ordonnait que la pièce soit entièrement vidée de ses occupants, à l'exception d'un assistant et d'une maquilleuse[1]. Le contraste extrême entre la lumière et l'obscurité qui caractérise ce portrait écrase les détails du corps en accentuant ses contours. Cette image rappelle ses portraits des années 1960, très contrastés, notamment les *Screen Tests* (cat. 55-78) et la série des *Before and After*.

Daniella Morrera joua un grand rôle dans l'expansion des débouchés économiques de Warhol à l'étranger. Elle fournit à *Interview* ses premiers annonceurs de renom : les créateurs de mode milanais. Elle fit également en sorte que Gianni Versace, Giorgio Armani et Krizia lui commandent leurs portraits[2]. En janvier 1987, Morrera coordonne le voyage de Warhol à Milan pour une exposition des tableaux consacrés à *La Cène*. La manifestation remporte un grand succès et attire plus de cinq mille personnes, mais l'artiste souffre alors de douleurs persistantes à la vésicule biliaire[3]. Il mourra un mois plus tard, des suites de complications de l'intervention chirurgicale. Daniella Morrera lui rendra hommage en organisant « The Andy Warhol Show » à la Triennale de Milan (22 septembre 2004-8 janvier 2005).

M. T. / A. B.

1. FREMONT, 1993, p. 32.
2. COLACELLO, 1990, p. 486.
3. *Id.*, p. 232.





211-212

Pat Hearn
1985

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



Pat Hearn, pendant la séance de pose, 1985
photo : Andy Warhol

Après avoir étudié l'art et pratiqué un temp
la performance, Pat Hearn (1955-2000)
ouvrit sa galerie en 1983 dans l'East Village
et fut, avec les galeries Matthew Mark et
Morris-Healy, la première à s'installer dans
le quartier de Chelsea en 1995. Avec eux,
elle mit sur pied le Gramercy International,
une foire qui allait prendre de plus en plus
d'importance dans les années suivantes.
Elle travailla avec des artistes de sa
génération comme Philip Taffee, Peter
Schuyff, Jutta Koether, Monique Prieto,
George Condo, son premier époux l'artiste
français Thierry Cheverney, mais aussi ave



pionnière de l'art vidéo, Joan Jonas.
le contribua en outre à la reconsidération
es œuvres d'Eva Hesse et d'Ana Mendieta.

on portrait par Warhol présente plusieurs
aractéristiques inhabituelles. La pose elle-
ême est aussi singulière que troublante :
s mains croisées dans le dos, le visage
expressif tendu en avant, Pat Hearn
mble jouer un rôle. Si, dans un autre
ptyque[1], l'image n'est reproduite qu'une
ule fois, elle fait ici l'objet d'une mise
page encore plus dramatique. Dans le
nneau de gauche, la chevelure du visage
agrandi qui se superpose au buste recouvre
les épaules. La duplication de l'image dans
le second panneau suggère, quant à elle,
un effet de miroir.
On trouve d'autres superpositions
d'images dans les portraits de Keith Haring
et Juan Dubose (cat. 216-217),
de Jean-Michel Basquiat (cat. 206-207),
de Robert Mapplethorpe (1983) et
de Stephen Sprouse (1984). Les uns et
les autres sont réalisés en noir et blanc
au cours de la même période, sans aucun
effet de matière autre que les irrégularités
de l'encrage sérigraphique. Tout se passe
comme si Warhol interprétait la personnalité
de Pat Hearn, la faisant apparaître presque
hantée, littéralement parlant dépassée par
sa propre image. A. C.

1. Reproduit dans SHAFRAZI, 2007, p. 274-275.



213

213–215

Cornelia Guest

1983

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Trois panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

213 : Collection particulière

214–215 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Consacrée « Deb of the Decade » par le *New York Times* en 1982, alors qu'elle n'a que dix-neuf ans, Cornelia Guest (née en 1963) incarne à merveille l'image de la haute société américaine moderne. Cavalière confirmée éduquée par une gouvernante française dans le manoir familial de Templeton, Cornelia Guest est à la fois profondément marquée par l'aristocratie – son père, Winston Guest, héritier du baron de l'acier Henry Phipps, est un cousin de Winston Churchill – et très intégrée à la vie mondaine de son époque. Tout comme sa mère, C. Z. Guest, elle fréquente aussi bien le duc et la duchesse de Windsor que Truman Capote, Andy Warhol, Mick Jagger ou Halston. Oiseau de nuit habitué du Studio 54, Cornelia Guest a la même soif de réussir qu'Edie Sedgwick en son temps. Décidée à devenir actrice, elle entame une courte carrière à Hollywood, où elle vit une romance avec Sylvester Stallone, avant de rentrer à New York pour se consacrer à sa passion équestre.

Les portraits que Warhol exécute de la jeune star montante sont tous des portraits en buste dénudé – parti pris singulier qui pourrait être un clin d'œil au portrait nu que Diego Rivera fit de C. Z. Guest dans les années 1940. Les trois tableaux ont été sérigraphiés dans une encre claire, sur des fonds aux tonalités froides. Le corps, d'une blancheur laiteuse, irradie l'ensemble de la toile et confère une dimension irréelle à l'image. Icône glaciale aux lèvres sublimées par un rouge tranchant, Cornelia Guest est simplement silhouettée, telle une apparition éblouissante de beauté idéale, botticellienne. Sous le pinceau de Warhol, elle se métamorphose en Vénus contemporaine. É. P.







216-217

Keith Haring and Juan Dubose 1983

[Keith Haring et Juan Dubose]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

New York, collection José Mugrabi

Keith Haring (1958-1990) fut, avec Jean-Michel Basquiat et Kenny Scharf, l'un de ces artistes qui connurent un succès presque instantané au début des années 1980. Le graffiti était perçu comme l'expression immédiate et spontanée d'une culture urbaine. Pourtant, né en Pennsylvanie, Haring fréquenta la School of Visual Arts dès son arrivée à New York en 1978 et parvint, inspiré par un usage précoce du LSD, à domestiquer dans un style très personnel et facilement identifiable les graffitis new-yorkais. Ses figures de chiens, de bébés et de personnages dansants, qu'il taguait avec générosité sur les murs du métro, devinrent rapidement des images cultes, et le jeune artiste, un personnage avec lequel les passants engageaient volontiers la conversation. Sa première exposition à la galerie Tony Shafrazi en 1982 le propulsa dans une carrière professionnelle où il allait



ccumuler les succès. Présenté en 1983
ux Biennales du Whitney et de Sao Paulo,
la Documenta 7 de Kassel, il continua
e privilégier l'espace public, qui était,
sait-il, son laboratoire. Il conçut ainsi des
imations pour le *Spectacolor*, une enseigne
mineuse sur Times Square, multiplia
s peintures murales à travers le monde,
sormais en toute légalité.

rticulièrement impressionné par Warhol,
e lui présenta Tony Shafrazi en 1982,
diversifia ses activités, dessinant des
esques pour les théâtres et les boîtes
nuit, créant des montres pour Swatch
ouvrant sa propre boutique, la Pop Shop,
SoHo et à Tokyo, où il vendait tee-shirts,
uets et pins. Le sida lui fut diagnostiqué
1989 et il constitua aussitôt la Keith
ring Foundation, dont l'un des buts était
contribuer au financement de différentes
organisations combattant l'épidémie.
Juan Dubose, son compagnon à l'époque où Warhol réalisa leur double portrait, mourut en 1989.
Warhol a parfois procédé à des superpositions d'images, mais l'effet est ici particulièrement saisissant, puisque une troisième figure hybride en surgit. Dans le panneau de gauche, elle reste fantomatique, dans l'autre panneau, peint en négatif, elle prend une tournure décidément sombre.
A. C.









IX - Le monde de l'art

Peu à peu, Warhol gagne le centre de la scène artistique et
es marchands, conservateurs, peintres, sculpteurs ou architectes
ntègrent sa galerie contemporaine. Parmi les artistes, on y retrouve
compagnons de route (Lichtenstein, Hockney), figures tutélaires
(Man Ray, Georgia O'Keeffe) ou complices (Beuys, Basquiat).

218-221

Portrait of Irving 1970

[Portrait d'Irving]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Quatre panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Los Angeles, collection Irving Blum

Irving Blum est à l'épicentre de la carrière d'Andy lorsque celle-ci décolle au tout début des année 1960. Le 9 juillet 1962, il est le premier à exposer la série des 32 *Campbell Soup Cans* à la galerie Ferus, sur La Cienega Boulevard, à Los Angeles. C'est en 1958 qu'il s'associe à l'extraordinaire et singulier conservateur de la Ferus, Walter Hopps, après avoir racheté ses parts à un artiste, Ed Keinholz. Hopps, quittera ensuite la galerie en 1962 pour devenir directeur du musée d'art de Pasadena (qui consacrera d'ailleurs une exposition retrospective à Warhol en 1970). Irving Blum est un jeune homme fougueux, débordant d'idées et qui a l'attitude et les atours d'une vedette de cinéma. Il visite à deux reprises le studio d'Andy à New York avant de prendre la décision – qui s'avérera importante dans l'histoire de l'art – d'exposer les tableaux représentant les boîtes de soupes *Campbell*. C'est une époque de bouleversements et Irving, avec son flair, l'a parfaitement senti. Les portraits d'Irving par Andy sont très travaillés et rappellent à ceux de l'architecte américain Philip Johnson (cat. 245-248) exécutés deux ans plus tard. Avec son demi-sourire débonnaire, sa chemise à col ouvert et motif cachemire et sa veste de costume sombre Irving Blum toise le spectateur ; ses portraits sont le reflet d'une époque et traduisent sa forte personnalité. Lorsqu'il s'installe à New York en 1973, Irving garde contact avec Andy et lui rend régulièrement visite dans ses différents studios. C'est ainsi que j'ai pu faire sa connaissance et apprécier son personnage unique. Irving est un homme de grande stature, charismatique, avec une grosse voix très théâtrale, qui ne rechigne jamais à conter l'histoire de son exposition des boîtes de soupe *Campbell* et les expositions des *Silver Elvis* et de Liz Taylor dans les années 1960. Ses bons amis ont ainsi pu en entendre différentes versions à maintes reprises au fil des ans. À New York, Irving ouvrit une galerie avec Joe Hellman, la galerie Blum/Hellman. Après des années de succès sur la 57e rue, la galerie a fermé ses portes et Irving est devenu un marchand et un collectionneur privé. Il vit aujourd'hui à Los Angeles avec sa femme, Jackie, mais fait de fréquentes apparitions dans le petit monde remuant des arts, que ce soit à New York, à Londres ou à Venise.

V. F. / A. B.

dy Warhol et Ileana Sonnabend
'exposition « Mao » du musée
lliera, Paris, 1974.
hoto : André Morain



222-223

Ileana Sonnabend 1973

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
New York, galerie Sonnabend





Ileana Sonnabend (1914-2007) rencontre Warhol en 1962 à New York. Avec son ex-mari, Leo Castelli, et Robert Rauschenberg, ils font une visite de l'atelier (organisée par Henry Geldzahler) pour découvrir la toute nouvelle technique qu'utilise le jeune peintre : la sérigraphie. Deux ans plus tard, Ileana Sonnabend est la première galeriste européenne à lui consacrer une exposition[1] en montrant, à Paris, quelques-unes des toiles de la série des *Disasters* (chaises électriques, émeutes, accidents de voiture). En mai 1965, c'est dans sa galerie, au cours du vernissage de l'exposition des *Flowers*, que Warhol choisit de déclarer publiquement qu'il abandonne la peinture pour faire des films[2].
Surnommée « Mom of pop », Ileana Sonnabend joua un rôle de tout premier plan dans la diffusion des artistes américains d'après-guerre en Europe. À l'époque, non seulement elle organise des expositions dans sa galerie - quai des Grands-Augustins, puis rue Mazarine –, mais elle impulse également des projets institutionnels. Ainsi est-elle l'une des instigatrices de l'étape française de la rétrospective Andy Warhol (1971, musée d'Art moderne de la Ville de Paris[3]), puis, en 1974, de l'exposition « Mao » du musée Galliera, pendant laquelle elle présente, en contrepoint, une sélection de portraits rue Mazarine (parmi lesquels figurent ceux d'Hélène Rochas, de David Hockney et d'Alexander Iolas).

Ces deux tableaux sont réalisés peu de temps avant cette double exposition parisienne. Le visage de la galeriste y est sérigraphié sur un fond largement brossé dans des tons lavande, tandis que, par endroits, la peinture recouvre partiellement l'image photographique. Warhol laisse deviner une certaine tendresse pour son modèle dans le choix de la pose et des tonalités douces, presque vieillies, qu'il emploie. Souriante, l'œil vif, Ileana Sonnabend est représentée avec la sagesse éclairée que lui ont reconnue ses contemporains, voyant en elle le croisement d'un Bouddha et d'un Machiavel[4]. É. P.

1. Janvier-février 1964.
2. WARHOL, *Popisme*, p. 151.
3. Elle soumet l'idée d'une présentation parisienne de l'exposition et met en relation le commissaire du Pasadena Art Museum, John Coplans, avec Pierre Gaudibert.
4. Propos de Brenda Richardson rapportés par Calvin Tomkins, *in* « An eye for the new », *The New Yorker*, 17 janvier 2000, p. 54.

224

Bruno Bischofberger 1970

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

152 x 152 cm ; 59$^{13/16}$ x 59$^{13/16}$ inc.

Zurich, collection Bruno Bischofberger

Après des études d'histoire de l'art, Bruno Bischofberger (né en 1940) ouvrit sa galerie à Zurich en 1963 et entretint très tôt des rapports privilégiés avec Warhol, présentant quelques-unes de ses œuvres dans une exposition d'artistes pop en 1965. Il lui demanda, vers 1968, s'il accepterait de peindre les portraits de clients de la galerie. « J'ai toujours pensé, lui répondit-il, que ce serait très intéressant de constituer une *galerie contemporaine*[1]. » Warhol utilisa cette expression française en référence à l'œuvre de Nadar. Dans les années suivantes, Bischofberger accompagna à de nombreuses reprises le peintre chez des particuliers, en Suisse et en Allemagne. « Les gens adoraient l'idée d'intégrer l'œuvre d'un grand artiste en lui faisant faire leur portrait. Ses tableaux et éditions de Marilyn, en particulier, lui avaient acquis une incroyable popularité. » En dépit du fait que la tendance était plutôt à l'art conceptuel, largement représenté dans la galerie Bischofberger, de nombreux collectionneurs suisses commandèrent leur portrait : une exposition présentée à la Kunstsammlung de Thun en 1982 en rassembla vingt-huit. « Le prix de 25 000 $ pour le premier portrait était légèrement supérieur à tout autre Warhol du même format et de la même période. Mais il faut considérer que la commande réclamait un effort supplémentaire. En outre, je précisais toujours à ces collectionneurs qu'ils n'étaient pas obligés d'accepter le tableau. Ce n'est pas arrivé souvent, mais dans ces cas-là, Andy proposait une autre version. »

Bruno Bischofberger commanda son propre portrait en 1969, pour lequel Warhol prit un grand nombre de polaroïds qui finalement ne furent pas utilisés. Il demanda quelques photographies parmi lesquelles il choisit un photomaton datant de 1962. Le portrait ne fut réalisé qu'en 1970. Dans les années suivantes, Bischofberger lui passa aussi commande des portraits de son épouse Yoyo, de leur fille Nina (cat. 323-328), et de leurs autres enfants, Lea (née en 1979) et Magnus. A. C.

1. Toutes les citations dans ce texte sont extraites d'un entretien de l'auteur avec Bruno Bischofberger, Zurich, 29 avril 2008.



Portrait of Leo
1975

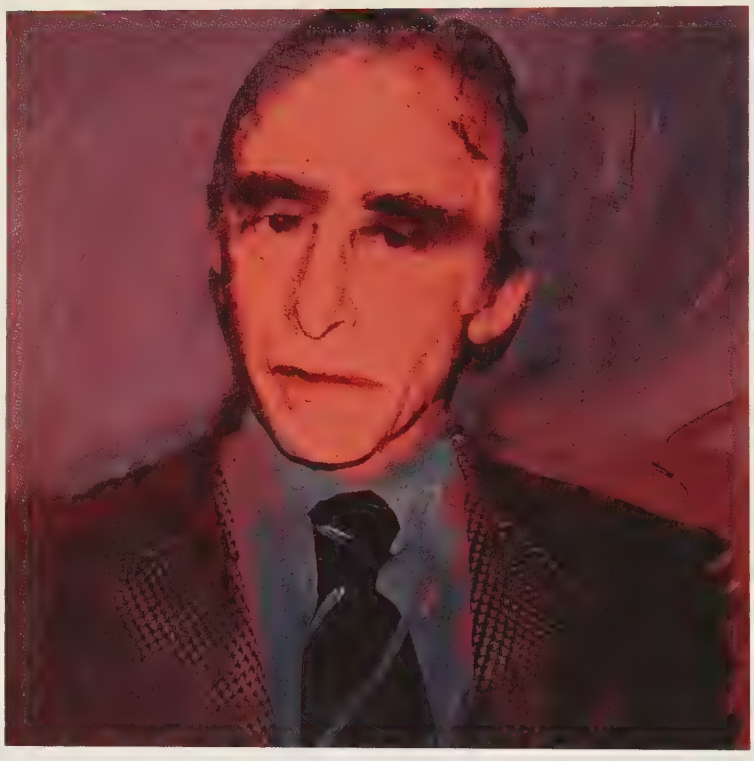
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
Collection particulière

226

Leo Castelli
1975

[Portrait de Léo]
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
New York, collection Barbara Bertozzi Castelli





Né à Trieste, Leo Castelli (1907-1999) commence sa carrière dans le monde de l'art en 1939 en ouvrant une première galerie à Paris, place Vendôme. En 1941, il s'exile aux États-Unis, où il vend de nombreux tableaux de Kandinsky. Bien qu'il soit alors proche des artistes surréalistes réfugiés à New York et qu'il connaisse la plupart des expressionnistes, il préfère attendre de découvrir de jeunes talents pour créer sa propre galerie, en 1957. Sa stratégie – être le premier à soutenir des artistes encore inconnus – en fait l'un des principaux promoteurs des grandes tendances de l'art américain de la seconde moitié du XX^{e} siècle (pop art, art minimal, art conceptuel) et l'une des figures majeures de la scène artistique new-yorkaise.
Quand Ivan Karp, son assistant, l'emmène visiter l'atelier de Warhol au printemps 1961, il vient de s'engager avec Roy Lichtenstein (cat. 236) et craint que la réunion des deux artistes au sein de sa galerie ne crée des conflits. Warhol, conscient de l'importance pour lui d'être bien représenté, est profondément déçu : « J'étais comme un collégien qui veut rentrer dans un certain groupe, ou un musicien qui veut être engagé sous le même label que son idole[1]. » L'écurie Castelli compte alors les principaux artistes qu'il admire : Robert Rauschenberg, Jasper Johns et Frank Stella. En 1964, la Biennale de Venise décerne le premier prix de peinture à Rauschenberg et marque symboliquement le début de la domination américaine. Ce prix résonne comme une consécration pour Castelli, qui, quelques mois plus tard, invite Warhol à rejoindre sa galerie. Sa première exposition chez lui, inaugurée le 21 novembre 1964, présente une large série de *Flowers* et ouvre la voie d'une longue collaboration.
Les portraits que Warhol exécute du marchand en 1975 sont peints dans des couleurs artificielles largement appliquées et débordantes par rapport à la sérigraphie. Particulièrement sensible au niveau du buste, ce décalage entre peinture et image photographique contribue à renforcer la stature physique du personnage et témoigne de l'estime qu'avait l'artiste pour son galeriste. É. P.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 47.

27

Thomas Ammann 1978

crylique et encre sérigraphique sur toile
01,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
urich, collection Doris Ammann, Thomas Ammann Fine
t AG



ncien de la galerie Bischofberger, homas Ammann (1950–1993) ouvre sa ropre galerie en 1977. Il porte des costumes ur mesure et de petits mocassins essemelés – un style qui sera beaucoup mité. C'est un marchand d'art élégant, harmant, un vrai gentleman et un ollectionneur au goût sûr. Le portrait de homas Ammann par Warhol le représente el qu'il est : un prince du monde de l'art. 'amitié entre les deux hommes se renforce près que Thomas Ammann s'est lancé dans es affaires. Il vend et collectionne es tableaux de Warhol avec soin. Si l'artiste ntretient des rapports très étroits avec es marchands et apprécie la compagnie le nombre d'entre eux, sa relation avec homas Ammann est particulièrement ntime. Durant cette période, à la demande e ce dernier, Warhol lui donne l'autorisation crite de commencer un catalogue raisonné e ses œuvres et y coopère pleinement. Warhol se montre incroyablement réticent recevoir du monde dans la maison qu'il chète en 1974 sur la East 66th Street. Son ompagnon, Jed Johnson, le convainc 'acheter des meubles anciens de qualité, méricains et européens, et prend en harge la décoration intérieure. Rares ont les personnes à être invitées lorsque aménagement de la maison est terminé, ais Thomas Ammann en fait partie. la fin de l'année 1980, Johnson, qui débute a carrière de décorateur, rompt avec Warhol. Peu après, Ammann installe des ureaux officieux au deuxième étage e la maison de l'artiste. Celui-ci apprécie articulièrement cet arrangement, qui lui ermet de voir de splendides tableaux e Picasso, Bacon, Rothko ou Balthus, parmi 'autres. Le marchand est un homme aussi énéreux que discret, avec un grand sens e l'humour. Bob Colacello, alors rédacteur n chef du magazine *Interview*, est un de ses mis proches. Inséparables, ils s'amusent eaucoup et aiment plaisanter ensemble rs des soirées et réceptions. e photographe Anton Perich a pris, au milieu des années 1970, une photo mémorable réunissant Warhol, Fred Hughes, Nicky Waymouth, Federico de Laurentis et moi-même – au second plan se trouvent Bob et Thomas, riant et se tenant l'un l'autre. Nous sortions alors de chez Elaine's, ce restaurant new-yorkais renommé où le gratin littéraire et les célébrités se croisaient. Nous nous dirigions chez Fred pour aller y boire un dernier verre. Thomas Ammann fit partie de la famille professionnelle de Warhol – il fut un des nôtres et un des plus grands marchands d'art de son temps, mais mourut prématurément en 1993, à l'âge de quarante-trois ans. V. F. / A. B.



228-229

Lucio Amelio
1975

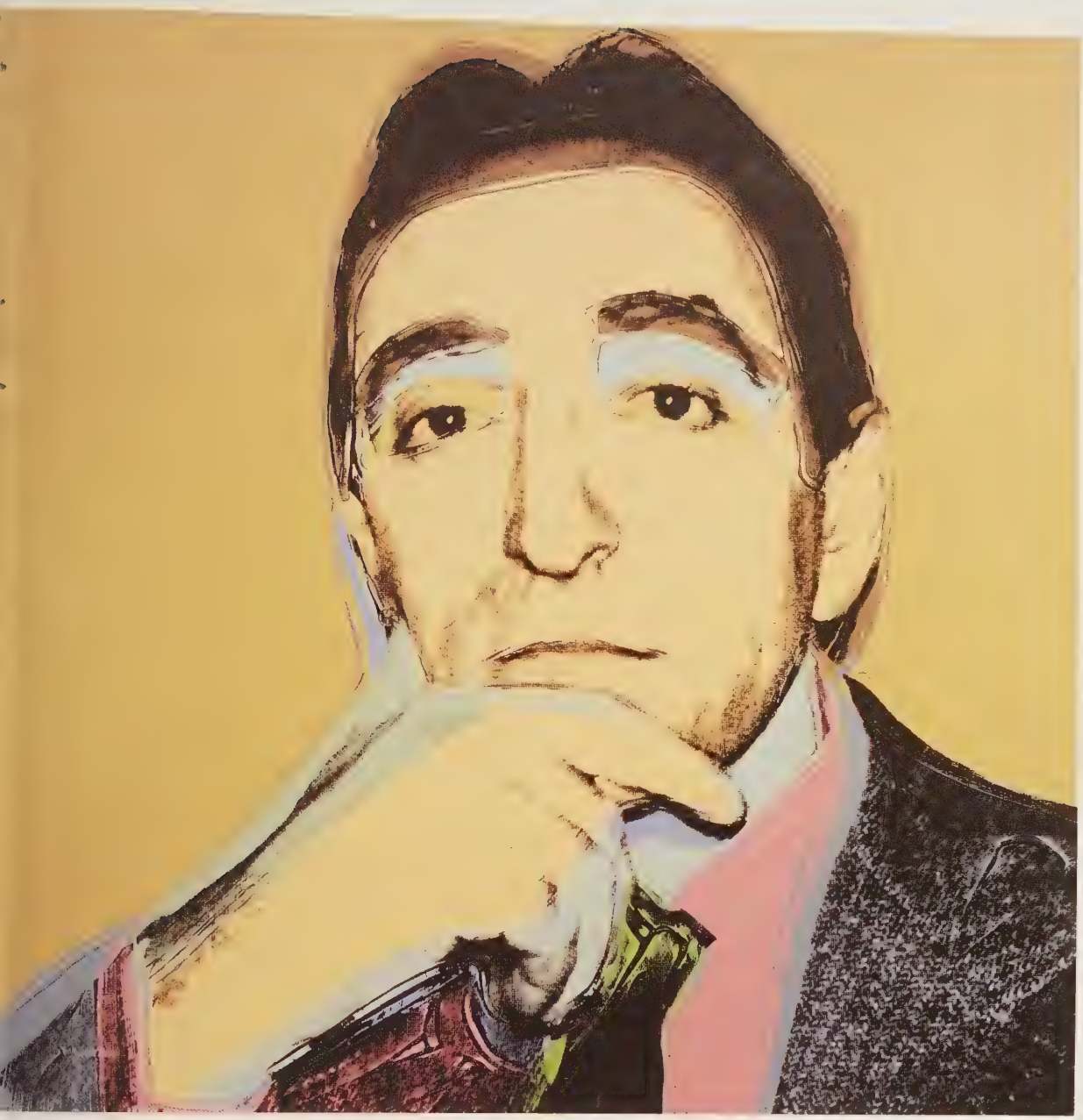
Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 105 x 105 cm ; 41 1/3 x 41 1/3 inc. chaque

228 : Naples, collection Giuliana Amelio

229 : Naples, collection Anna Amelio

Né en 1931 à Naples et mort en 1994, Lucio Amelio ouvre une première galerie en 1965, dans son propre appartement, qu'il baptise « Modern Art Agency ». Avec sa seconde galerie, installée sur la Piazza dei Martiri à partir de 1968, il contribue à refaire de sa ville natale l'une des capitales de la création contemporaine. Fervent défenseur des artistes européens, il expose très tôt Buren et Boltanski, diffuse les productions de l'Arte Povera (Kounellis, Pascali, Zorio, Calzolari),



is de la trans-avant-garde (Longobardi, ladino). Dès 1971, il est le premier présenter Beuys en Italie, en l'invitant Naples où il réalise la fameuse rformance *La Rivoluzione siamo Noi*. rhol est l'un des très rares artistes néricains avec lequel il travaille. collaborent à plusieurs reprises : en 1980, ut d'abord, pour l'exposition « Beuys by rhol » inaugurée avec fracas ; puis, 1982, pour son grand projet *Terrae motus*, *k in Progress*, collectif inspiré par le emblement de terre qui frappa la région politaine le 28 novembre 1980 et pour uel Warhol renoue avec les *Disasters* sérigraphiant la une du journal *Il Mattino* 26 novembre[1] ; en 1985, enfin, pour xposition de la série des *Vesuvius* au musée Capodimonte.

rnommé par certains le « Don Quichotte l'art contemporain », Lucio Amelio se sent investi d'une mission politique et sociale manifestement plus proche de la démarche d'un Beuys que d'un Warhol. Pourtant, il fait partie des premiers marchands à commander son portrait à l'artiste. À New York, Warhol peint quatre panneaux présentant son modèle dans deux attitudes différentes, très travaillées, donnant le sentiment – paradoxal pour Lucio Amelio – d'un personnage particulièrement poseur. En 1975, il apporte lui-même les tableaux à Naples où ils sont tous immédiatement acquis par le galeriste[2]. É. P.

1. *Fate presto*, 1981, acrylique et encre sérigraphique sur toile, 270 x 200 cm, Fondation Terrae Motus, palais royal de Caserte.
2. Entretien de Anna Amelio avec l'auteur, septembre 2008.



230-231

David Hockney
1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
Los Angeles, collection David Hockney

Avec quelques autres artistes, David Hockney (né à Bradford, Grande-Bretagne, en 1937) fait partie de ceux qui ont échangé leur portrait contre des œuvres – tradition reconduite d'une fraternité de peintres et gage de l'estime mutuelle que les deux hommes se portaient. D'un côté, l'ironie glaciale du maître de la scène new-yorkaise de l'autre, la version veloutée du pop californien. Le portrait de David Hockney pa Warhol s'inscrit dans cette approche duelle des choses.



peau est rose bonbon, les cheveux,
onds comme les blés, la pose, un mélange
désinvolture et de provocation.
peinture, largement brossée, laisse
ible par endroits une application des
uleurs directement au doigt, méthode déjà
périmentée dans la série des *Mao*
t. 79-89) et des *Ladies and Gentlemen*
t. 90-100). La mise en page isole la tête,
coupe l'encolure, ne retient du reste
corps que le doigt porté à la bouche,
une prothèse monstrueuse.
t dans le traitement de ce portrait en
belle à une forme de retour aux sources
l'enfance. Avec son nœud de cravate
ses grandes lunettes rondes,
vid Hockney donne l'image d'un éternel
olier, sympathique et candide. Dans
même temps, l'homme affiche avec
ectation une posture homo-érotique
ggestive laissant deviner
une gourmandise teintée de perversion.
Henri Geldzahler, qui fut l'un des premiers
témoins de l'amitié naissante des deux
artistes, rencontrés à New York en 1963,
les dépeint tout en contraste :
« ... la maigre figure de Warhol et celle joviale
de Hockney. [...] Tous deux issus de la classe
ouvrière et tous deux ayant connu un succès
spectaculaire, ils appréciaient leur image
publique d'excentriques. [...]
Ils étaient comme les faces opposées d'une
même pièce. Warhol réclamait la célébrité
et l'affection, et, une fois obtenues,
il les regardait avec une indifférence glaciale.
Hockney appréciait la célébrité, mais
il la goûtait avec une joie d'enfant[1]. » É. P.

1. ADAM (Peter), *David Hockney and His Friends*, Bath, Absolute Press, 1997, p. 79.



232-233

Man Ray 1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

232 : Collection particulière, courtesy galerie Paul Kasmin

233 : Zurich, galerie Andrea Caratsch

À la fin de l'année 1973, le galeriste turinois Luciano Anselmino propose à Warhol de réaliser une édition de cent exemplaires numérotés et signés du portrait de Man Ray (1890-1976). Le 30 novembre, quand il se rend à l'appartement parisien de l'artiste pour le photographier, Warhol est accompagné de son collaborateur Fred Hugues. Outre Man Ray et son épouse, Luciano Anselmino et son assistant Dino participent eux aussi à la séance. Un enregistrement sonore de cette journée rend compte, non seulement de l'atmosphère de la scène (on distingue, en fond, une musique d'opéra), mais aussi des directives que Warhol donne à son modèle (il lui demande d'ôter ses lunettes, de continuer à fumer son cigare). Dans ces deux portraits, exécutés parallèlement à l'édition, Man Ray est représenté de trois quarts, comme tourné vers un interlocuteur hors champ. Avec sa casquette sur la tête, ses sourcils broussailleux et son pull sans manches, l'artiste, alors âgé de quatre-vingt-trois ans, apparaît à la fois proche et lointain. L'attitude saisie par l'instantané photographique traduit bien le double mouvement contradictoire qui anime Warhol, entre l'intimité qu'il a su créer avec son modèle et la distance qu'il a voulu préserver pour signifier tout le respect qu'il a pour lui. Leurs œuvres ont d'ailleurs de nombreux points communs : intérêt pour la machine, travail sur les ombres[1],



thème du travestissement[2], notamment. En 1976, quelques semaines après la mort de Man Ray, l'expérience de cette rencontre fait l'objet d'une lettre posthume de Warhol qu'il enregistre sur vidéo le 28 décembre[3]. On y entend, tel un hommage : « Man Ray était une personne merveilleuse. [...] Et il était vraiment adorable. Il a pris une photo de moi et j'ai pris une photo de lui [...] avec ma drôle de caméra [...], la caméra portrait [...], et puis il a mis son cigare à la bouche, et puis j'ai pris quatre photos de plus et mis d'autres ampoules flash [...] C'était vraiment drôle[4]. » É. P.

1. *Cf.* Man Ray, *L'Interrogation des ombres*, 1919, et Warhol, *Shadows*, 1978.
2. *Cf.* Man Ray, *Rrose Sélavy*, 1921 (portrait de Marcel Duchamp en travesti), et Warhol, *Ladies and Gentlemen*, 1975 (cat. 90–100), et *Portraits in Drag*, 1981–1982 (cat. 102–128).
3. Diffusée dans l'exposition, cette vidéo appartient aux *Factory Diaries*, chroniques de la vie de l'atelier initiées avec Vincent Fremont en 1971.
4. WARHOL, *Entretiens*, p. 234–236.

Joseph Kosuth
1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum





Le nom de Joseph Kosuth (né en 1945) est indissociable de l'art conceptuel, dont il est demeuré l'un des représentants les plus emblématiques. La question du langage, telle qu'il l'hérite à la fois de Gertrude Stein et d'Ad Reinhardt, se trouve au cœur de sa pratique qui interroge les systèmes de représentation concurrents. *One and Three Chairs* (*Une et trois chaises*, 1965) présente côte à côte une véritable chaise, sa photographie et la reproduction d'un article du dictionnaire consacré au même objet. Puisant dans l'œuvre du philosophe britannique Alfred Jules Ayer, dont le livre *Language, Truth and Logic* (1936) fut la bible du positivisme logique, Kosuth en vient à conclure que « l'art est une définition de l'art ». « Ce que l'art a en commun avec la logique et les mathématiques, c'est qu'il est une tautologie ; "l'idée de l'art" ("l'œuvre") et l'art sont une même chose et peuvent être compris en tant qu'art sans que l'on ait à sortir, pour une "vérification", du contexte artistique[1]. »

Lui-même enrôlé dans la galerie Castelli, le jeune Kosuth se voit proposer par Warhol d'échanger son portrait contre l'une de ses œuvres. Il offre une pièce conçue sur le modèle de *One and Three Chairs*, *One and Three Shadows*, où la référence à Duchamp est très évidente (l'article du dictionnaire, toutefois, porte sur le mot « *shade* »). Warhol, quant à lui, réalise quatre portraits : l'un, couvert de peinture à la façon « expressionniste », est dans une collection privée ; deux autres, dont celui qui appartient toujours à Kosuth, présentent l'image frontale de l'artiste sur un fond blanc ; le dernier est sérigraphié sur un fond noir.
Dans une exposition organisée au Moderna Museet de Stockholm du 1er juin au 31 août 2008, « Kosuth and Warhol : An Exchange », étaient installés dans une même salle le portrait, l'œuvre échangée, un « tableau » de Kosuth reproduisant la citation de Warhol sur les quinze minutes de célébrité et un *Shadow* de Warhol. Renouant pour un temps avec l'art avant la philosophie, Kosuth tentait ainsi de mettre la main sur l'ombre de Warhol. A. C.

1. KOSUTH (Joseph), « Art after Philosophy », publié dans *Studio International*, oct.-nov. 1969, traduit en français dans le premier numéro de la revue *Art-Press*, déc.-janv. 1973 sous le titre « L'art après la philosophie ».

236

Roy Lichtenstein 1976

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



En regard des nombreux portraits que Warhol réalisa de ses amis artistes et marchands, celui de Roy Lichtenstein (1923-1997) présente un cadrage serré. Le visage, démesurément agrandi, occupe la quasi-totalité de la toile, coupant une partie de la chevelure et laissant la moitié de la main gauche hors-champ. Le choix d'un cadrage aussi serré provoque une sensation d'étouffement. Cerné au plus près, Lichtenstein est contraint, enfermé par les limites de la toile, comme prisonnier du pinceau de Warhol. Cette appropriation physique, concrète, est très certainement liée à la nature singulière de la relation qui unissait les deux artistes.
À la fois ami et concurrent, Lichtenstein suscitera toujours chez lui une certaine admiration, mêlée de frustration. Alors que Warhol rêve d'entrer chez Castelli (cat. 225-226), le galeriste, refusant d'avoir deux artistes aussi proches, soutient d'abord Lichtenstein en lui consacrant, dès 1962, une exposition personnelle qui remporte un succès immédiat et empêche Warhol de montrer ses peintures de bandes dessinées – il craint alors d'être considéré comme un simple suiveur. Peu de temps après, découvrant l'usage de la trame chez son confrère (« Oh, comment se fait-il que je n'ai pas pensé à ça[1] ? »), Warhol réoriente son travail en explorant, avec les *Campbell Soup Cans*, une autre voie que celle des *comics* : celle de la quantité et de la répétition.
Ivan Karp, qui fut le premier à lui montrer les toiles de Lichtenstein, lui confiera plus tard : « Dans l'optique de la stratégie de la conquête militaire, tu avais évidemment vu juste. Ce territoire avait déjà été adjugé[2]. »
Bien qu'il considère son ami Roy comme l'un de ses peintres favoris[3], Warhol ne cesse de se comparer à lui. Son *Journal* témoigne d'une jalousie manifeste à l'encontre de celui qui, le premier, bénéficia d'une visibilité et d'une reconnaissance liée à sa production pop. Rien ne lui échappe, surtout pas les prix du marché : « Une de mes peintures sera bientôt en vente. Elle est seulement estimée à 100 000 dollars. [...] Les trucs de Roy partent à 5, 6 ou 7 et ceux de Jasper à un million[4]. » Encore moins le nombre des acheteurs : « Je n'ai vraiment que deux collectionneurs [...]. Alors que Roy et des gens comme ça en comptent 15 ou 20. Je ne dois pas être... un bon peintre[5]. » E. P.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 43.
2. *Ibid.*
3. WARHOL, *Journal*, 4 octobre 1981.
4. *Id.*, 3 octobre 1983.
5. *Id.*, 19 décembre 1984.

237

Georgia O'Keeffe vers 1980

Acrylique, poudre de diamant
et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



Le 30 octobre 1979, lorsque Georgia O'Keeffe (1887-1986) arrive à l'atelier pour la séance photographique préalable à la réalisation de son portrait, Warhol n'a pas prévu la visite impromptue de Joseph Beuys, ni de toutes les personnalités qui se succèdent de façon ininterrompue tout au long de l'après-midi (Heiner Friedrich, Philippe de Menil, Sally Kellerman, entre autres[1]). Dans son *Journal*, il se plaint qu'il n'y ait pas suffisamment de place pour asseoir tout le monde, avant d'ajouter : « C'est trop pénible d'avoir les gens célèbres au bureau tous en même temps parce que personne n'arrive à comprendre pourquoi les autres sont là[2] ! » Pour se dérober à toute cette agitation, Warhol décide de séparer son modèle de ses hôtes et installe Georgia O'Keeffe, alors âgée de quatre-vingt-douze ans, au fond de l'atelier. Là, il la photographie seule, puis avec son compagnon, confident et manager, Juan Hamilton. Âgé d'une trentaine d'années, celui-ci assiste l'artiste quotidiennement depuis qu'elle a quatre-vingt-six ans et souffre d'une dégénérescence maculaire, maladie de la rétine entraînant une perte progressive et irréversible de la vision centrale.

Les portraits que Warhol réalise à partir de deux de ces polaroïds – l'un où O'Keeffe est seule et l'autre où elle apparaît avec Hamilton – sont tous recouverts d'une fine couche de poudre de diamant qui leur donne un aspect scintillant. Le panneau ici exposé présente l'artiste seule, parfaitement centrée sur la toile. Elle porte un turban noir sur la tête et une tunique à col haut qui redessinent et encadrent les contours de son visage, comme une auréole. La frontalité avec laquelle elle est peinte, la grande simplicité du fond uni et l'atemporalité du traitement très distancé de la photographie rappellent tout particulièrement les *topoi* des images saintes. Cette impression d'austérité et de dépouillement évoque également les portraits photographiques que réalisa Alfred Stieglitz de son épouse entre 1916 et 1937. Figure majeure du premier modernisme américain, Georgia O'Keeffe est saisie au crépuscule de sa vie, telle une apparition fantomatique et, déjà, presque sacrée. É. P.

1. WARHOL, *Journal*, 30 octobre 1979.
2. *Ibid.*

238-239

Francesco Clemente 1981

Acrylique, encre sérigraphique
et poudre de diamant sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
New York, collection Francesco et Alba Clemente





Napolitain, Francesco Clemente (né en 1952) a d'abord étudié la littérature puis brièvement l'architecture à Rome, où il a rencontré Alighiero e Boetti, dont il fut l'assistant et l'ami. Voyageant régulièrement en Afghanistan (avec Boetti) et en Inde, dont la culture a exercé une profonde influence sur son travail, Clemente réalisait dans les années 1970 dessins et images photographiques altérées dans une perspective conceptuelle. En 1981, il s'établit à New York, où il vit encore, et fut, aux côtés de Sandro Chia et Enzo Cucchi, associé à la trans-avant-garde italienne promue par Achille Bonito-Oliva. Son œuvre cependant est moins orientée vers la redécouverte des formes du passé que vers l'exploration des cultures non occidentales. Il rencontra très vite Warhol et fut frappé par « sa gentillesse et sa générosité envers la nouvelle génération d'artistes à New York qui sortait de nulle part[1] ». *Interview Magazine* reproduisit peu de temps après son arrivée à New York certaines de ses œuvres. Quelque temps plus tard, Bruno Bischofberger incita Basquiat, Clemente et Warhol à collaborer à une série de tableaux. Les sentiments de Warhol à leur égard furent dans un premier temps mitigés, si l'on en croit son *Journal* à la date du 20 décembre 1983 : « Jean-Michel et Clemente se provoquent dans leur art. »

Ainsi que c'était généralement le cas avec les artistes, Warhol échangea le portrait contre une œuvre de Clemente. « Ça rendait les choses plus faciles pour moi, et c'était d'autant plus flatteur qu'il était à mes yeux l'un des plus grands artistes de son époque[2]. » Clemente se souvient que, lorsqu'il vint à l'atelier, comme d'habitude surpeuplé, Warhol prit assez rapidement quelques polaroïds, sans donner une quelconque indication pour la pose, assez familière, qui fut finalement retenue. Il réalisa trois panneaux presque identiques. N'était la dispersion de poudre de diamant, ces œuvres appartiennent à un petit groupe de tableaux monochromes où l'on trouve aussi Michael Heizer (1978), Bruno Acampora (1983), Michael Chow (1984). A. C.

1. Entretien avec l'auteur, New York, 28 mars 2008.
2. *Id.*



240

Camouflage Beuys 1986

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

283,2 x 210,8 cm ; 111 3/4 x 83 inc.

Munich, galerie Bernd Klüser



Joseph Beuys (1921-1986) et Warhol se rencontrent pour la première fois à l'initiative du marchand Hans Mayer en 1979, à l'occasion de l'exposition de ce dernier à Düsseldorf et à la veille de la rétrospective de l'artiste allemand à New York au Guggenheim Museum, en novembre de la même année. Beuys réalise un multiple aussitôt après : *Das Warhol-Beuys Ereignis* (*L'Événement Warhol-Beuys*), tandis que le peintre américain entreprend une série de portraits de l'artiste allemand à la poudre de diamant. Tout, *a priori*, sépare le shaman et la star : leurs origines, leur culture, leur langage visuel, aussi bien que leurs préoccupations, leur rapport au symbolique, leurs conceptions de l'art et des rôles qu'il peut tenir. À l'engagement et aux utopies du professeur s'opposent l'indifférence et le pragmatisme du dandy. Leurs oppositions mêmes, comme si elles définissaient un possible axe majeur de la culture visuelle, ont alimenté de nombreuses spéculations. Et pourtant, les deux hommes se reverront à plusieurs reprises, s'enfermant pour de longs tête-à-tête dont rien, à ce jour, n'a filtré. De nouveaux hommages réciproques s'ensuivront pendant les sept années suivantes. Ce qui les réunissait dépassait toutes les contradictions : l'un et l'autre étaient, sur des registres différents, des personnages mythiques avec lesquels aucun autre artiste ne pouvait rivaliser[1]. Pour cet hommage posthume, Warhol a réutilisé l'image prise six ans plus tôt. Beuys y apparaît tel qu'en lui-même, revêtu de sa veste de pêcheur et portant son éternel chapeau. Le regard lointain et perdu, absorbé dans un songe prométhéen, il semble absent à lui-même. Son effigie se confond dans les entrelacs de l'un des motifs de camouflage qui firent l'objet de peintures « abstraites ». Warhol les utilisa aussi pour quelques autoportraits : on peut ainsi prendre la mesure de l'hommage qu'il rend à Beuys. Art de la dissimulation mimétique, le camouflage est aussi l'indice d'une révélation toujours à venir. A. C.

1. *Cf.* l'article d'Alain Cueff « Ransom, Redemption », *in* cat. exp., Stockholm, 1998, p. 57 *sq.*



Henry Geldzahler
1979

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ;
40 x 40 inc. chaque
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum





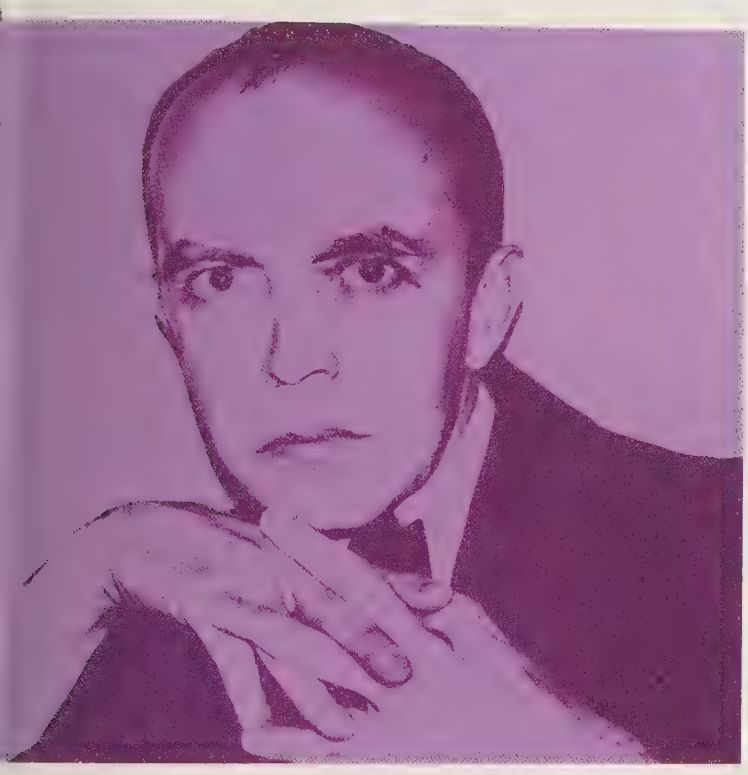
Henry Geldzahler (1935-1994) fut l'un des premiers et des plus enthousiastes champions de Warhol dès 1961. Né à Anvers, émigré avec sa famille aux États-Unis en 1940, il fit ses études à Yale et rejoignit le Metropolitan Museum of Art dès 1960. Commissaire de l'exposition « New York Painting and Sculpture : 1940-1970 », il occupa dans le monde de l'art new-yorkais différentes fonctions officielles et resta un infatigable découvreur.
Son nom est essentiellement lié au pop, dont il fut le brillant avocat lors d'un colloque réunissant pros et contras au Museum of Modern Art de New York en décembre 1962. « Je pense que la question n'est pas de prononcer immédiatement un jugement définitif, mais d'admettre la possibilité que ces thèmes et ces techniques sont et peuvent être les thèmes et techniques légitimes de l'art. »Warhol comprit dès leur première rencontre que Geldzahler était doué d'un sens visuel aigu, et ils devinrent d'inséparables amis, passant plusieurs heures par jour au téléphone. Nul doute que l'artiste n'ait beaucoup appris du critique dont il reconnaissait et appréciait les vastes connaissances. « Henry était un érudit qui comprenait le passé, mais il comprenait aussi comment utiliser le passé pour regarder l'avenir[1]. » Warhol dira encore qu'il lui devait toutes ses idées. Il le filma à plusieurs reprises : en 1963, dans un film intitulé *Henry in Bathroom*, en 1965, dans un *Screen Test* « classique » et, l'année précédente, dans un portrait de quatre-vingt-dix-neuf minutes simplement intitulé *Henry Geldzahler*, au cours duquel le critique fume un cigare.Les relations entre les deux hommes devinrent plus distantes à l'occasion de la Biennale de Venise en 1966. Geldzahler n'invita pas Warhol à figurer dans l'exposition dont il était commissaire pour le pavillon américain où il avait rassemblé Roy Lichtenstein, Ellsworth Kelly, Helen Frankenthaler et Jules Olitski[2]. L'œuvre présentée ici est d'une grande sobriété : sur un fond peu contrasté, le critique brandit son cigare au niveau de la tempe. Le polaroïd fut pris à Londres en même temps que celui de David Hockney (cat. 230-231). Devant le portrait qui lui fut dévoilé, Geldzahler n'y vit qu'un simple agrandissement : « Tu n'y as pas mis d'art ! » « Oh, répondit Andy, je savais que j'avais oublié quelque chose[3]. » Quelque temps plus tard, un autre polaroïd fut sérigraphié sur un fond animé d'énergiques coups de brosse. C'est cette nouvelle version qui fut montrée au Whitney Museum of American Art en 1979.
A. C.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 40.
2. *Id.*, p. 243.
3. GELDZAHLER, ROSENBLUM, WARHOL, 1993, p. 26.



David Whitney
vers 1980

Acrylique, encre sérigraphique
et poudre de diamant sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum





Les mains croisées au niveau du cou, le regard inquiet, les épaules et leur ombre exagérément étendue, David Whitney (1939-2005) fait curieusement beaucoup plus songer à un poète maudit des années 1910 qu'à la personne enjouée et caustique que, selon des témoignages unanimes, il semble avoir été. Dans ce portrait, on dirait qu'il tente de défier le regard porté sur lui, tout en ayant conscience de ne pouvoir y parvenir. Whitney connaissait bien Warhol. Ce tableau montre bien que, quel que soit le degré d'intimité entre le modèle et l'artiste, la prise de vue en reste indépendante : la complicité est écartée au profit d'une distance, laquelle, pour être bienveillante, n'en est pas moins effective. On se souvient que Warhol a maintes fois réitéré son souci de ne pas s'investir dans des relations de nature affective : la compagnie permanente du magnétophone, dit-il dans *Ma philosophie*, lui a permis de supprimer toute vie émotionnelle[1]. Compagnon de Philip Johnson (cat. 245-248), Whitney a joué sur la scène artistique new-yorkaise un rôle aussi déterminant que discret, travaillant pour de nombreux musées et galeries, conseillant plusieurs collectionneurs, assistant pendant quelque temps Jasper Johns, dont il avait réuni un ensemble considérable d'œuvres sur papier. Après des études d'architecture, il s'engouffra dans les cercles d'avant-garde et devint proche d'artistes comme Robert Rauschenberg, Frank Stella ou Claes Oldenburg. Sans aucun lien de parenté avec la famille fondatrice du musée éponyme, Whitney y organisa plusieurs expositions majeures, dont celle consacrée en 1979 aux portraits des années 1970, avec la collaboration de David White. A. C.

1. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 34.









245-248

Philip Johnson
1972

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Quatre panneaux : 81,3 x 81,3 cm ; 32 x 32 inc. chaque
New York, collection José Mugrabi

A travers les grands coups de pinceau expressionnistes et les dominantes sombres qui caractérisent cet ensemble de portraits de Philip Johnson (1906-2005), Warhol donne une image particulièrement troublante du célèbre architecte moderniste. Rarement chez lui portrait n'aura été aussi peu lisible dans sa forme ; sérigraphié avec une encre particulièrement foncée[1] – trois fois en positif, une fois en négatif –, le visage de Johnson est soumis, sans équivoque, à la domination de la peinture. Ici, les contours de la tête sont atrophiés par une traînée blanche ; là, le fond vermillon s'étend et masque une moitié du visage, dès lors réduit à un simple profil. Tout se passe comme si, au-delà du portrait, nous assistions à une lutte au corps à corps de l'image photographique et de la peinture. Combat sans merci où le visage – spécialement dans sa version en négatif – est littéralement absorbé par la couleur, où la figuration s'évanouit dans la matière.
À la fois rappel ironique de la finitude humaine et mise en abyme de la vanité du portrait, cette mise en scène paradoxale de la disparition fait aussi écho aux *Thirteen Most Wanted Men* que Johnson commanda à Warhol pour le pavillon de l'État de New York en 1964, et qui furent dissimulés sous une couche de peinture argentée pour des raisons juridiques et politiques (cat. 13-14). Malgré cette tentative d'effacement[2], les portraits anthropométriques de ces criminels les plus recherchés d'Amérique affleuraient, tels des fantômes, par-delà la surface peinte. Huit ans plus tard, avec une gestualité toute dramatique, c'est un effet spectral comparable que Warhol reconduit pour portraiturer son ami. É. P.

1. L'image source ayant servi à la sérigraphie est une photographie prise par Bruce Davidson en 1964 et conservée dans *la Time Capsule* 21, n° inv. TC21.14., *cf.* cat. exp., Francfort, 2003, repr. p. 56.
2. Solution défendue par Philip Johnson comme alternative à la proposition de Warhol de remplacer les fugitifs par un portrait démultiplié et satirique de Richard Moses, le président de l'Exposition universelle.



X - Puissance de l'argent

« Je peins tout le monde. Tous ceux qui me le demandent...
C'est la seule façon de choisir », disait Warhol en 1981. Mais, toujours constant dans sa symbolique et sa valeur, l'argent est le prisme à travers lequel s'opèrent ces choix. Industriels et hommes d'affaires constituent sa première clientèle – de New York à Genève, de Düsseldorf à Tokyo.

Dollar Sign
vers 1981

[Symbole du dollar]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

228,6 x 177,8 cm ; 90 x 70 inc.

Genève, collection Aimery Langlois-Meurinne

« Est-ce que tu crois au rêve américain ? », demande en 1977 Glenn O'Brien à Warhol. « Je n'y crois pas, mais je pense qu'on peut en tirer de l'argent[1]. » La réponse est aussi ironique que brutale. Elle reflète l'attitude ambivalente et provocante de l'artiste vis-à-vis d'un symbole qui tient une si grande place dans la vie américaine, dans son propre travail et dans son œuvre. L'argent est le nerf de la guerre, mais aussi le point de crispation de la comédie sociale. L'économie de la Andy Warhol Enterprise est soigneusement réglée dès les années 1950. À l'époque de la Factory, où les employés se sont multipliés, la peinture finance le cinéma, en attendant qu'il rapporte à son tour assez pour financer d'autres projets. Les comptes sont serrés : les acteurs se sentent floués et exploités par l'artiste, et lui réclament sans cesse de l'argent, en même temps qu'une reconnaissance qu'ils jugent insuffisante. Warhol sait se montrer très généreux et dispendieux, mais ne démentira pas la réputation de radinerie qui lui est faite.

Il dira tantôt avoir une certaine tendresse pour l'argent, tantôt n'y penser que pour payer le loyer. Collectionneur d'objets d'art, il en connaît le pouvoir créateur ; collectionneur de personnages, il en voit les effets ravageurs. L'argent est un symbole efficace, mais c'est aussi une couleur : celle des murs de la Factory qui reflètent les silhouettes des habitués, celle de sa perruque, celle des *Nuages* (*cf.* p. 311)qui flottent sous les plafonds de la galerie.

L'argent, dit encore Warhol dans *Popisme*, était la couleur des astronautes, c'est-à-dire celle du futur[2].

C'est aussi une image qui fait son apparition dans son œuvre en 1962 dans un ensemble de tableaux où les dollars sont sérigraphiés à partir d'un dessin qu'il réalise après avoir appris que la photosérigraphie de billets de banque pourrait être assimilée à de la contrefaçon. L'effigie de George Washington sur les billets d'un dollar est reproduite deux cents fois en noir et blanc sur un premier tableau[3], puis cent quatre-vingt-douze fois[4] dans ses tons verts caractéristiques et dans plusieurs autres œuvres. Les billets de deux dollars, présentant le portrait de Thomas Jefferson, sont déclinés individuellement dans de petits formats. Au début des années 1980, Warhol reprend le thème, mais en ne retenant que le symbole du « S barré » (abréviation de « *peso* ») qui fit son apparition manuscrite au XVIII[e] siècle et s'imposa après 1800. A. C.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 262.
2. WARHOL, *Popisme*, p. 97.
3. CR, vol. 1, n° 125.
4. CR, vol. 1, n° 126.

250

Nelson Rockefeller 1967

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
190,5 x 142,2 cm ; 75 x 56 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum
CR, vol. 2B, n° 2029

D'origine allemande, la famille Rockefeller est le symbole inégalé de la puissance industrielle, financière et politique américaine. Elle tire sa fortune – considérable – de l'exploitation pétrolière qu'elle a menée au travers de la Standard Oil Company dès la fin du XIXe siècle. Elle est également connue pour sa philanthropie et son soutien à la culture.
Nelson Rockefeller (1908-1979), petit-fils du fondateur de la dynastie, s'illustre d'abord dans ce domaine, puisqu'il est à l'origine, en 1939, de la création du Museum of Modern Art de New York, dont il assurera la présidence jusqu'en 1958. Parallèlement, sa carrière politique dans le parti républicain lui donne d'importantes responsabilités : secrétaire d'État aux Affaires étrangères du président Eisenhower, puis chef du Bureau de coordination des opérations (OCB), il est notamment chargé d'assurer la sécurité nationale et de superviser les opérations de la CIA. Gouverneur de New York de 1958 à 1973, il encourage le développement culturel et mène de nombreux projets qui contribuent à moderniser la ville au profit du business (remodelage du quartier des affaires au sud de Manhattan). En 1974, il devient vice-président des États-Unis aux côtés de Gerald Ford, dernière fonction qu'il occupe avant de se retirer de la vie politique en 1977.

C'est pendant qu'il est gouverneur de New York, mais à titre privé, que Rockefeller passe commande de son portrait. L'image renvoie néanmoins à sa vie publique, dans la mesure où elle laisse apparaître quelques micros de journalistes et saisit l'homme politique en plein discours.
Le format conséquent de la toile pourrait laisser penser que Warhol ait cherché à faire un portrait à la hauteur du personnage, imposant, monumental. L'agrandissement démesuré du visage, de plus d'un mètre de haut, n'est pourtant pas propre au charismatique Nelson Rockefeller.



La même année, on retrouve ce caractère exceptionnel dans la série des portraits de Sydney Janis[1] déclinés d'après les deux panneaux de l'extrémité droite du *Seven Decades of Janis* (cat. 29). Il semble donc plus probable que le choix de ce format réponde à une volonté chez Warhol de se confronter un temps au genre du portrait mural, seul à même de pouvoir rivaliser avec le gigantisme de l'échelle architecturale américaine. É. P.

1. En 1967, Warhol réalise en effet, à son initiative, un ensemble de sept portraits monumentaux qu'il propose à Janis à la suite du *Seven Decades*. Jugeant hors de propos de donner une telle importance à sa propre personne au sein de sa collection, Janis refusera de se porter acquéreur, mais acceptera le don d'une des toiles par l'artiste.





251-254

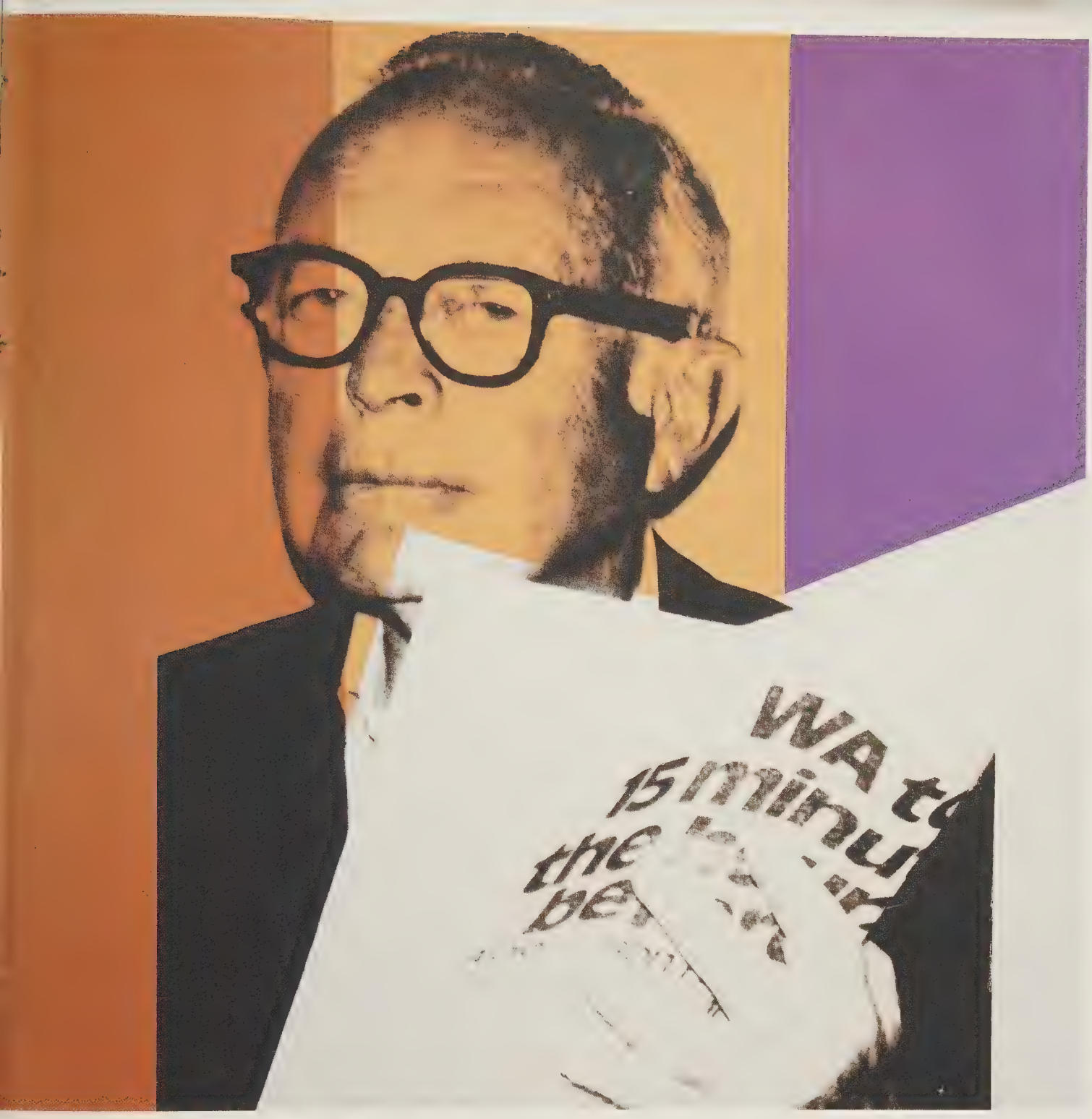
Gardner Cowles
1977

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Quatre panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

New York, The Andy Warhol Foundation for The Visual Arts, Inc.

Gardner Cowles Junior, surnommé « Mike » (1903-1985), bâtit, avec son frère John, un empire éditorial, à partir d'un quotidien modeste, le *Des Moines Register*. Sous sa houlette, d'abord en tant que rédacteur en chef puis comme directeur de la publication (à partir de 1931), le journal devint le premier quotidien en Iowa, en partie grâce à l'expertise de George Gallup, qui y conduisit ses premières études de lectorat. Les deux frères Cowles rachetèrent une nuée de journaux en Floride, dans le Minnesota, le Montana ou le Wisconsin. Six ans plus tard, persuadé de l'importance du reportage



photographique, il créa le magazine *Look*, concurrent de *Life*, dont le dernier numéro parut en 1971. Il finança aussi le périodique *Art Forum*, dont son fils Charles assura un temps la direction.

À l'instigation de celui-ci, fondateur et directeur de la Charles Cowles Gallery à Chelsea, la société éditrice commanda, quelques années après celui de son épouse, le portrait de son président, que Warhol photographia à Miami. À l'instar d'autres sujets masculins de la série, Gardner Cowles est pourvu d'un accessoire significatif, en l'occurrence un journal, qui le désigne comme patron de presse. On peut y lire les mots « TWA » et « 15 minutes », clin d'œil à la citation mille fois répétée de Warhol : « Dans le futur, tout le monde sera célèbre pendant quinze minutes[1]. » Ces quatre tableaux témoignent bien du souci de Warhol de satisfaire sa clientèle et de lui laisser le choix entre plusieurs alternatives. Les deux panneaux à fond vert offrent un empâtement et des couleurs locales qui pouvaient, aux yeux de certains, constituer une valeur ajoutée. Les deux autres, en revanche, donnent une plus grande importance à l'image photographique par la gestion graphique des aplats de couleur. Les deux panneaux acquis par Gardner Cowles ont été légués au Des Moines Art Center. A. C.

1. *In* cat. exp., Stockholm, 1968, np.


IVA
IS THAT
ONE


TWA t
15 minu
the
be

Nine Heads of Japanese Corporations
1981

[Neuf patrons d'entreprises japonaises]
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
127 x 106,7 cm ; 50 x 42 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



Malgré l'accueil mitigé réservé à l'exposition « Andy Warhol : Portraits of the 70's » au Whitney Museum of American Art en 1979, l'activité de portraitiste de Warhol ne donne aucun signe de ralentissement au début des années 1980. L'artiste est alors « impatient et désireux de produire des portraits quels qu'en soient les modèles[1] ». Aux côtés de ceux de célébrités, il peint également des souverains et des hommes politiques contemporains, ainsi que des personnages de fiction, tels que le Père Noël et Mickey Mouse. Les modèles de *Nine Heads of Japanese Corporations* sont bien plus terre-à-terre. Ce tableau, de même que les *Ten Portraits of Jews of the Twentieth Century* (cat. 300-309) produits un an plus tôt, utilise comme arrière-plan des formes géométriques multicolores. Les modèles rappellent le portrait de 1964 *The American Man*, où Warhol avait reproduit plusieurs images de Watson Powel, cadre dans une société d'assurances du Midwest (cat. 15-22). De cette image d'un Powell entre deux âges et chaussé de lunettes, l'historien de l'art Robert Rosenblum écrivait que « ce modèle est de ceux que nous reconnaissons tous, mais qui existent dans un monde générique et abstrait ; l'équivalent humain d'un billet d'un dollar ou d'une boîte de soupe Campbell[2] ».
À la fin des années 1960, Warhol est perçu au Japon comme une icône de la contre-culture, ses films et son travail avec le Velvet Underground attirant plus l'attention que ses tableaux de Marilyn ou de boîtes de soupe *Campbell*. Avec la poursuite de la prospérité économique japonaise durant les années 1980, il devient un symbole du consumérisme, de l'art de la rue et de la culture new-yorkaise des yuppies[3]. Comme bon nombre de portraits, d'affiches et de photographies de Warhol, les modèles représentés dans *Nine Heads of Japanese Corporations* nous sont inconnus. M. S. / A. B.

1. BOURDON, 1989, p. 385.
2. ROSENBLUM (Robert), « Warhol Portraits, Then and Now », *in* SHAFRAZI, 2007, p. 22.
3. OBIGANE (Akio), « Myths and Criticism : The History of Warhol's Reception in Japan », *in* cat. exp., Pittsburgh, 1996, p. 248.

256-257

Samuel & Ethel LeFrak
1982

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum





En 1988, le *New York Times* décrit Samuel J. LeFrak comme le Donald Trump des classes moyennes. Si les fortunes des deux hommes sont effectivement comparables, leurs philosophies en revanche s'opposent très nettement : d'un côté, le luxe ostentatoire d'une architecture envisagée comme symbole ; de l'autre, la destination sociale d'une architecture pour tous et une ligne de conduite engagée : « We serve the Mass. Not the Class[1]. »
Sur ce credo, Samuel J. LeFrak (1918-2003), urbaniste et architecte, s'est constitué en quelques années un véritable empire. Devenu président de la Lefrak[2] Organisation en 1948, il transforme l'entreprise familiale en société immobilière qui ne construit pas moins d'un appartement toutes les dix-huit minutes. À tel point qu'au début des années 1990, on estime qu'un New-Yorkais sur seize habite dans un appartement construit par son groupe[3]. Parmi ses nombreuses réalisations, LeFrak City (Queens) – érigée entre 1960 et 1969 – compte cinq mille habitations et loge plus de quinze mille personnes. C'est d'ailleurs autour de ce projet que LeFrak rencontre Warhol puisqu'il lui demande de décorer la cuisine et la salle de bains de l'un des appartements modèles (les peintures seront ensuite malencontreusement recouvertes par des locataires non initiés[4]).
Longtemps après, quand il peint le portrait des époux LeFrak, Warhol répond probablement à une demande insistante de ses commanditaires de figurer côte à côte sur la même toile. Les doubles portraits sont en effet assez rares dans son œuvre (d'un point de vue économique, deux valent mieux qu'un) et le plus souvent consacrés à des sujets unis par leurs liens de sang (*Mme Bilotti et sa fille*, cat. 313, *Kenny et Zena Scharf*, cat. 314, etc.). Est-ce la raison pour laquelle il choisit de traiter ses modèles avec une ambiguïté satirique aussi manifeste ? La dimension plate de la photographie (les personnages semblent vidés de leur consistance) est ici mêlée à des couleurs violemment artificielles, ce qui confère au tableau un côté kitsch – à la limite du ridicule – et explique sans doute l'incroyable épopée qui s'ensuivit.
Dès le 20 décembre 1982 en effet, on peut lire dans le *Journal* de Warhol : « J'ai dû rencontrer les LeFrak. Et ils détestent leur portrait. » Peu après, le mari ne comprend pas pourquoi les yeux de sa femme ne sont pas de la bonne couleur et estime que le nez de celle-ci est trop gros[5]. De passage à l'atelier quelques jours plus tard, Samuel LeFrak se laisse pourtant convaincre[6] et repart finalement avec les tableaux – avant de se rétracter une nouvelle fois. Ainsi, le 11 janvier, les portraits sont-ils retournés à l'atelier, au grand désespoir de Warhol : « Juste au moment où je pensais que je ne les reverrais plus… C'est la *Nuit des portraits vivants* cette histoire[7]. » É. P.

1. FINN (Robin), « Public lives : a guy with the gold is still making rules », *The New York Times*, 3 juin 2000.
2. Il fera ajouter le « F » majuscule à son nom au début des années 1970 pour souligner ses origines françaises.
3. STODGHILL (Ron), « Sam Lefrak : enjoying the last laugh », *BusinessWeek*, 7 septembre 1992.
4. FINN (Robin), *op. cit.*
5. WARHOL, *Journal*, 3 janvier 1983.
6. *Id.*, 6 janvier 1983.
7. *Id.*, 11 janvier 1983.

Mr. Krull 1981

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

New York, collection José Mugrabi

Mrs. Krull 1980

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

New York, collection José Mugrabi





L'année où il exécute ces deux portraits, Warhol déclare lors d'une interview : « [...] je suis une espèce de portraitiste voyageur. [...] je dois voyager et... prendre des polaroïds et revenir et me mettre au travail[1] [...] » Quand on lui demande qui il portraiture exactement, il répond : « Surtout des hommes d'affaires [...] en Allemagne[2]. » Au début des années 1980, en effet, sa clientèle allemande est telle qu'il a du mal à s'y retrouver lui-même : « Au cocktail, chez Hans Mayer hier soir, il y avait un tas de gens dont j'avais fait le portrait que je n'ai pas reconnus[3]... » Son entreprise fonctionne alors si bien que Warhol ne peint plus uniquement ses amis mondains ou les grandes personnalités américaines, mais travaille également pour de nombreux clients beaucoup moins célèbres : financiers, entrepreneurs et hommes d'affaires en quête d'image.

Des époux Krull, on ne connaîtrait pratiquement rien si leur vie n'avait inspiré à Martin Walser, en 2001, un roman : *Der Lebenslauf der Liebe*. Sous les noms de « Susi et Edmund Gern », ils y sont les héros d'une fresque intimiste qui interroge la difficulté des rapports amoureux dans la société contemporaine. Deux conceptions antagonistes s'y opposent : l'infidélité notoire du mari, brillant businessman de Düsseldorf, d'une part, et la foi de l'épouse en la possible restauration de l'union du couple, d'autre part. Bien que Warhol n'ait certainement pas eu connaissance de la nature chaotique de leur relation, il n'en demeure pas moins que les portraits qu'il réalise coïncident curieusement avec la vision romanesque des personnages livrée par l'écrivain. Ainsi M. Krull donne-t-il l'image d'un gentleman séducteur, tandis que l'on perçoit dans le regard de M^me^ Krull une certaine tristesse teintée de mélancolie. Si l'on en croit la biographie de Walser, qui restitue avec une grande précision l'épisode des portraits[4], M. Krull s'est senti trahi par le peintre : ne se reconnaissant pas dans son portrait (« Pour 30 000 dollars, on voit quelqu'un d'autre[5] », aurait-il dit) et jugeant ses lèvres trop charnues, il refusa d'abord d'acquérir le tableau. M^me^ Krull, en revanche, parut pleinement satisfaite, surtout de la manière dont Warhol prit soin d'accentuer la ligne de son cou. C'est d'ailleurs une version de ce portrait qui fut utilisée pour la couverture de *Der Lebenslauf der Liebe*. É. P.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 305.
2. *Id.*, p. 310.
3. WARHOL, Journal, 8 mars 1981.
4. *Cf.* WALSER (Martin), *Der Lebenslauf der Liebe*, 2001, p. 23.
5. *Ibid.*

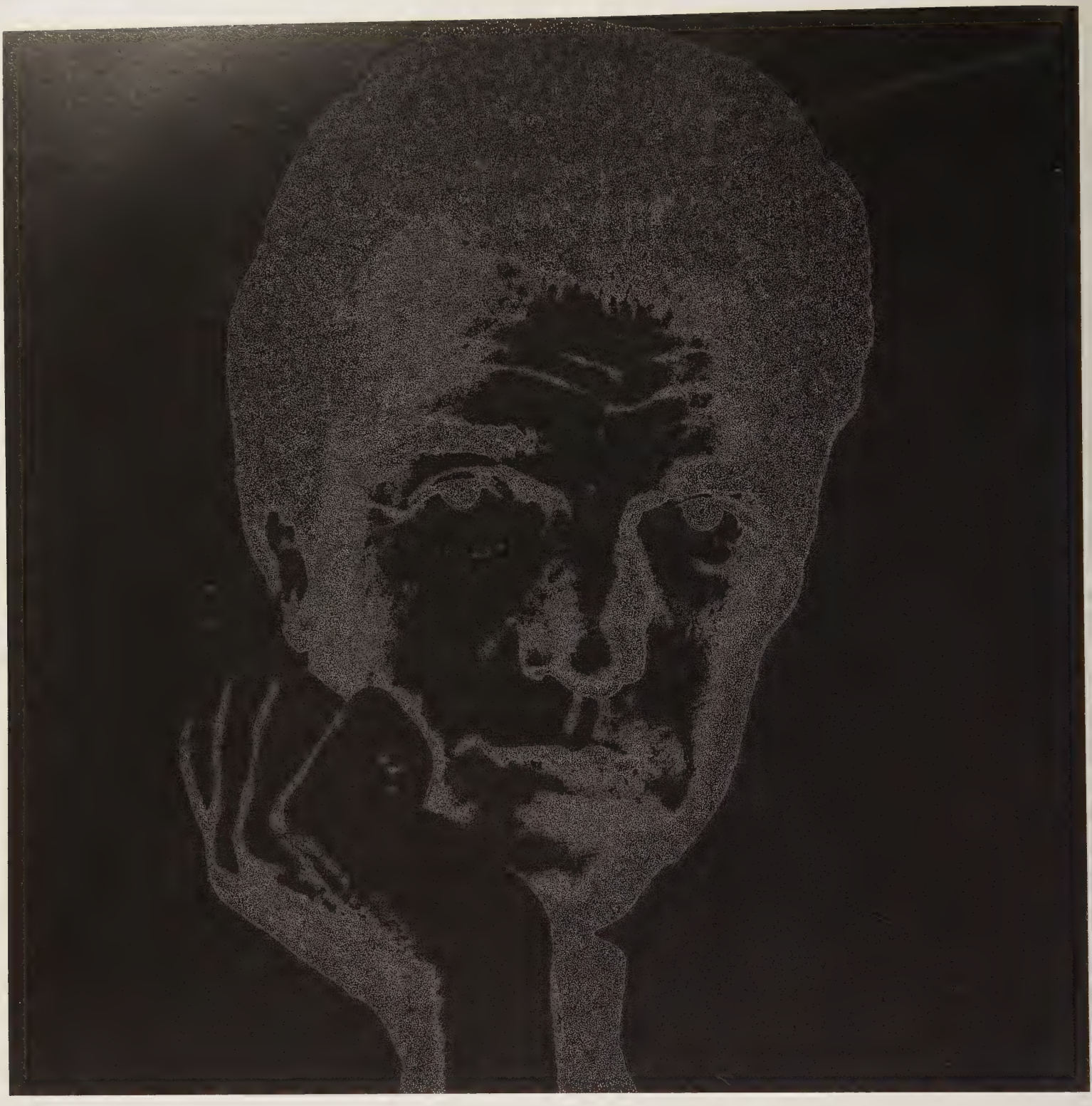
Sofu Teshigahara 1976

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
New York, collection particulière,
courtesy galerie Paul Kasmin





Surnommé le « Picasso des fleurs » au Japon, Sofu Teshigahara (1900-1979) est une sorte d'« artiste entrepreneur » ayant su concilier reconnaissance internationale et réussite économique. Son nom (qui signifie « brise bleue ») est lié à l'école Sogetsu (du japonais « herbe lune ») qu'il fonde en 1927, et par laquelle il donne un nouveau souffle à l'ikebana. Sous son enseignement, cet art traditionnel d'arranger les fleurs – inventé au VI^e siècle pour orner les autels bouddhiques –, devient une pratique moderne, sécularisée et démocratique, qui intègre de nombreux matériaux en investissant toutes sortes de lieux (espaces publics, intérieurs privés, hôtels, etc.).
Le succès de son école, médiatisée par de nombreuses expositions à travers le monde, lui assure une manne financière (cotisations de plus d'un million d'élèves, ouvrages d'apprentissage, diplômes payants) et lui donne un statut comparable à celui d'un riche homme d'affaires à la tête d'une entreprise florissante.
Son portrait est exécuté d'après des polaroïds que Warhol prend lui-même au Japon, où il se rend pour son exposition rétrospective au Daimaru Department Store de Tokyo en 1974. C'est lui qui sollicite, pendant son séjour, une rencontre avec le maître Teshigahara. La séance de photographies se déroule dans un restaurant de Tokyo, la veille de son retour aux États-Unis. Sans doute marqué par cette rencontre, Warhol réalise la même année un portfolio de dix estampes, *Flowers (Hand-Colored)*, toutes inspirées par des ikebanas.
Ce n'est pourtant que deux ans plus tard qu'il peint ces deux panneaux dans un style particulièrement graphique (division de la toile en zones colorées équilibrées et relativement indépendantes de la sérigraphie) et des tonalités très douces. Magnifiée par une attitude qui impose le respect, l'image de Sofu Teshigahara a été retravaillée de manière à effacer complètement les lunettes qu'il porte au moment de la pose. On ignore si ces tableaux ont été commandés tardivement par le modèle ou si le peintre a cherché, une fois de plus, à s'emparer symboliquement de l'aura et de la célébrité de son sujet en le faisant entrer dans sa galerie de portraits. Toujours est-il que les panneaux sont exposés, dès 1979, à l'exposition du Whitney Museum, « Andy Warhol : Portraits of the 70's ». É. P.



262-263

Jean-Paul Barbier-Mueller
1980

Acrylique, poudre de diamant
et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
New York, collection particulière,
courtesy galerie Paul Kasmin



Ces portraits de Jean-Paul Barbier-Mueller (né en 1930) ont tous deux été réalisés dans une peinture mêlée de poudre de diamant qui anime la surface d'un léger scintillement. Ce traitement évoque aussi bien une certaine préciosité – sensible dans la pose – qu'une dimension presque sacrée de la peinture. Les tonalités sourdes, le choix d'une sérigraphie en négatif pour l'un des panneaux confèrent à cet ensemble la gravité silencieuse des images mémorielles. On perçoit ici une certaine solennité dans le geste du portraitiste. L'effet miroitant empêche l'unicité de l'image et soumet les lignes du visage à d'infinies variations ; la véracité du portrait photographique est ainsi continuellement remise en question dans une forme d'affirmation de la difficulté à saisir l'identité du modèle.

De Jean-Paul Barbier-Mueller, célèbre collectionneur d'art primitif qui commença sa carrière dans la finance avant de se consacrer à l'édification de son musée (à Genève en 1977, puis également à Barcelone à partir de 1997), Warhol donne une vision relativement énigmatique. Il sait peut-être que cet érudit esthète et ethnologue est également un spécialiste de la littérature renaissante française et italienne. La pose méditative dans laquelle il choisit de le représenter appartient en tout cas à la grande tradition de la peinture classique ; le geste de la main sur laquelle s'appuie la tête, l'expression absente du visage et le regard songeur se réfèrent au modèle archétypal de l'allégorie de la mélancolie. L'impression de temps suspendu, renforcée par l'effet de pétrification produit par l'image négative, souligne encore cette filiation iconographique. É. P.



264-265

Philip's Skull
1985

[Le Crâne de Philip]

Peinture au cuivre, acrylique, urine
et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

De tous les portraits peints par Warhol, celui-ci est sans conteste le plus singulier. Inspiré par la série des *Crânes* (cat. 356-359) de 1976 et méditant en compagnie de Bruno Bischofberger un jour de 1983 sur les portraits warholiens – dont le sien, datant de 1975 –, Philip S. Niarchos eut l'idée de proposer à Warhol de le portraiturer en utilisant une radiographie de son propre crâne. À la requête inhabituelle de son client, le docteur Fred Auer, expert en fractures diverses à la station de ski de Saint-Moritz, en réalisa obligeamment une de trois quarts, et non pas selon le point de vue frontal[1].



Considérant, d'une part, l'intérêt de Warhol pour l'imagerie médicale, évident dans un grand nombre de dessins des années 1950 et 1980, et, d'autre part, les multiples vanités où le crâne réapparaît dans différentes configurations, il n'est pas étonnant qu'il ait accueilli la proposition de Philip Niarchos avec enthousiasme. La synthèse qu'il opère entre portrait et vanité est, dans cette série comptant treize numéros, assurée par le format habituel pour les œuvres de commande et par l'inscription de l'image sur un fond monochrome ou abstrait. Le crâne s'inscrit sur une zone tantôt blanche, jaune, or, noire ou polychrome, et ses contours sont, à une exception près, très clairement marqués. Comme il l'a déjà fait pour le portrait de Jean-Michel Basquiat de 1982 (cat. 208), Warhol peint deux tableaux sur un fond de peinture au cuivre oxydé par l'urine. Si dans l'œuvre de 1982, on peut soupçonner des connotations érotiques, dans ces deux tableaux du *Crâne de Philip*, les effets d'oxydation suggèrent des cellules malignes. Philip Niarchos est le fils et le successeur du légendaire armateur Stavros Niarchos, dont les activités se diversifièrent après la guerre dans la construction navale et l'industrie pétrolière. Il constitua une importante collection d'œuvres d'art. En même temps que celui de son fils, Warhol peignit également son portrait en 1975. A. C.

1. Rupert Burgess et Robert Rosenblum donnent tous les détails sur cette série dans le catalogue de l'exposition « Philip's Skull », New York, Gagosian Gallery, 1999, où étaient réunis les treize tableaux.



XI - Glamour

D'un jeu des apparences et des séductions à un autre. L'univers vibrionnant et superficiel de la mode est évidemment irrésistible pour Warhol, peintre et éditeur de la revue *Interview*. Les uns après les autres, Saint Laurent, Halston, Hélène Rochas, Sonia Rykiel commandent leurs portraits et endossent eux aussi les atours des stars.

Shoes
1980

[Chaussures]
Acrylique, poudre de diamant
et encre sérigraphique sur toile
215 x 177 cm ; 84,6 x 69,7 inc.
New York, collection José Mugrabi

Ce tableau appartient à un ensemble de toiles, les *Diamond Dust Shoes*, qui déclinent différentes compositions de chaussures. Dans cette série, Warhol renoue, au début des années 1980, avec l'un des motifs les plus significatifs de son œuvre de jeunesse[1] lui ayant valu ses premiers succès d'artiste publicitaire. À la date du 24 juillet 1980, on peut lire dans son *Journal* : « Je fais des chaussures parce que je retourne à mes racines. En fait, je crois que peut-être, à partir de maintenant, je devrais ne peindre que des chaussures. »
L'origine des *Diamond Dust Shoes* est liée à la commande d'une campagne publicitaire (parue dans *Vogue*) pour la ligne de chaussures créée par Halston pour Garolini. Contrairement aux productions commerciales des années 1950, pour lesquelles Warhol dessinait les chaussures isolées sur un fond neutre, les *Diamond Dust Shoes* ont été réalisées à partir de polaroïds. Les clichés ont servi à la fois pour l'annonce publicitaire et pour la série de peintures de grand format que l'artiste décide d'exécuter parallèlement. Dans celle-ci, il convoque tout le glamour du monde de la haute couture, dont il s'emploie à faire un emblème de son art ; par le traitement monumental qu'il réserve à ces escarpins, Warhol souligne également tout le fétichisme associé à ces accessoires féminins.
L'angle de vue, en plongée, donne l'image d'une accumulation de chaussures qui se mêlent dans une chorégraphie éclatée : « Andy créa la série des peintures *Diamond Dust Shoes* au moment même où le disco, le lamé et les talons aiguille du Studio 54 avaient réussi à capter l'imagination de l'élite dorée de Manhattan[2]. » Toutes les chaussures apparaissent en négatif, comme un lointain écho aux rayographies de Man Ray, et sont rehaussées de couleur sur un fond noir animé de poudre de diamant. Il s'agit de la toute première série dans laquelle Warhol expérimente cette technique : « Il avait piqué l'idée de la poussière de diamant à Ruppert Smith, qui utilisait des résidus de facture industrielle pour certaines de ses propres lithographies. Il fut assez stupide pour dire à Andy où l'acheter[3] [...]. »
D'un point de vue plus conceptuel, l'utilisation de la poudre de diamant, par les infinis reflets qu'elle produit et par l'instabilité des formes qu'elle engendre, provoque une perception changeante dans laquelle s'opère un permanent renversement des valeurs. Ainsi, le scintillement de la poudre renvoie-t-il à « une image de puissance dissoute dans un tourbillon imprévisible de valeurs[4] », une image où l'éclat du diamant – comme le succès – peut apparaître (ou disparaître) à tout moment. É. P.

1. Campagne publicitaire pour les chaussures I. Miller (1955), portfolio *À la recherche du shoe perdu* (1955), dessins des *Chaussures pour célébrités* (1956), etc.
2. FREMONT, *in* cat. exp., New York, 1999, p. 8-9.
3. *Cf.* COLACELLO, 1999, p. 443.
4. CELANT, *in* cat. exp., Monaco, 2003, p. 9.



267-270

Yves Saint Laurent 1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Quatre panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Paris, collection Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent

En 1970, Fred Hughes profite du tournage de *l'Amour* à Paris pour élargir le cercle des relations de Warhol à quelques grands noms de la scène française (entre autres, Paloma Picasso, Éric de Rothschild, Yves Saint Laurent et Pierre Bergé). Au contact de ce monde luxueux et raffiné, l'artiste troque son blouson de cuir (emblématique de la première Factory) pour les créations d'Yves Saint Laurent (1936-2008) et adopte son look dandy caractéristique de la décennie 70. Le portrait du couturier produit date de 1974, année où Warhol se rend à Paris pour son exposition des *Mao* au musée Galliera.



À cette époque, son activité de portraitiste est déjà largement établie et sa clientèle, devenue internationale, lui rapporte presque un million de dollars par an[1]. En ce début des années 1970, il traite aussi bien des grands créateurs de mode (*Valentino*, cat. 271-272, *Diane von Fürstenberg*, cat. 273-274) que de la figure du travesti.

Ces quatre panneaux ont été réalisés à partir de deux photographies aux poses très différentes : la première, le buste de trois quarts et le visage frontal, calme et sérieux (le regard presque inquiet), trahit une certaine réserve fidèle à la personnalité du modèle[2] ; la deuxième photographie décrit, quant à elle, une attitude beaucoup plus intériorisée. Avec le regard perdu et la tête inclinée sur la main, Yves Saint Laurent est représenté dans la pose traditionnelle de la mélancolie : médiation solitaire du créateur, vision romantique du tourment propre à l'artiste. La palette, particulièrement vive, anime les portraits d'une formidable énergie, qui entre en contradiction avec l'assise tranquille du modèle et contribue à créer une tension dans l'œuvre – ambiguïté du traitement que l'on retrouve dans la féminisation manifeste du sujet (maquillage des lèvres) que Warhol s'emploie à saisir dans toute la richesse de ses antagonismes. É. P.

1. *Cf.* BOCKRIS, 1997, p. 339.
2. Dans l'entretien qu'il accorde en janvier 1973 à Bianca Jagger pour *Interview*, Yves Saint Laurent confie être d'une grande timidité.





271-272

Valentino 1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Les clients européens que Warhol peint au début des années 1970 permettent de révéler « l'expressionnisme abstrait latent qui sommeillait en lui[1] ». Les couleurs privilégient la brillance et l'excentricité contre la tradition. L'artiste réintroduit également « la gestuelle du peintre », afin de donner une apparence de « fait main », appliquant çà et là des coups de pinceau ou passant un doigt ganté sur la toile[2]. Dans le cas précis des portraits de Valentino, « des volutes et des zigzags d'acrylique » sont tracés autour de la tête du modèle[3]. Warhol utilisait également les mains de ses sujets pour capter certains aspects de leur personnalité – ainsi de la main de Valentino, fichée sous son menton.
Né en 1932 à Voghera, en Italie, Valentino Garavani montre dès son plus jeune âge un grand intérêt pour la mode. Il étudie à Paris et se forme dans les ateliers des couturiers Jean Desses et Guy Laroche pour ouvrir sa propre maison de couture en Italie dans les années 1960. Son nom est bientôt associé à des robes d'un rouge connu dans le milieu de la mode comme le « rouge Valentino ». En 1968, c'est lui qui crée la tenue que porte Jacqueline Kennedy lors de son mariage avec le milliardaire Aristote Onassis. Durant les années 1970, Valentino séjourne souvent à New York, où il fait partie du cercle des intimes de Warhol. En octobre 2007, il organise son dernier défilé de prêt-à-porter à Paris, après quarante-cinq années passées dans l'industrie de la mode, prenant sa retraite officielle en 2008.
Une exposition lui a été consacrée au musée des Arts décoratifs à Paris la même année.

E. S. / A. B.

1. COLACELLO, *in* cat. exp., Cologne, 2000.
2. BOURDON, 1989, p. 329.
3. COLACELLO, *in* cat. exp., Cologne, 2000.







273-274

Princess Diane von Fürstenberg 1974

[Princesse Diane von Fürstenberg]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

New York, Diane von Fürstenberg Studio LP

Née en 1946 à Bruxelles, Diane von Fürstenberg passe sa jeunesse en Europe. À l'université de Genève, où elle étudie les sciences économiques, elle rencontre le prince allemand Egon von Fürstenberg, qu'elle épouse en 1969. L'année suivante, elle se lance dans la mode féminine : « La minute où j'ai su que j'allais devenir la femme d'Egon, j'ai décidé de faire carrière. Je voulais être quelqu'un par moi-même[1]. » À New York, le couple devient l'incarnation contemporaine du rêve américain[2] : jeunes immigrants, riches, beaux et brillants, ils font régulièrement la couverture des magazines[3].

Habituée de la vie nocturne new-yorkaise, Diane von Fürstenberg appartient au cercle des créateurs de mode dans lequel Fred Hughes introduit Warhol au début des années 1970. Avec Halston, Yves Saint Laurent, Oscar de la Renta, Calvin Klein ou Valentino, elle marque l'époque de la starification des *fashion designers*. Son portrait par Warhol participe de l'édification de l'image de cette nouvelle classe.

Diane von Fürstenberg se souvient : « J'habitais New York depuis 1970. J'étais amie avec Warhol… Il était chez moi



pour une fête... Il m'a demandé de faire une photo de moi... pour faire un portrait... il avait besoin d'un mur blanc... Nous en avons trouvé un petit, dans la cuisine... Le tout a duré 10 minutes. J'ai mis plus d'un an avant d'aller regarder le portrait fini. Quand je l'ai vu, je l'ai aimé. Il m'en a offert un, j'en ai acheté deux[4]. » La pose, particulièrement travaillée avec le bras au-dessus de la tête, évoque sans détour la photographie de mode. De même, l'attention portée au traitement graphique de l'imprimé du vêtement fait référence à l'univers de la haute couture.

Plus tard, Warhol exécute une autre série de portraits de Diane von Fürstenberg dans un style beaucoup plus lisse :
« En 1982, Andy m'a demandé de venir poser pour l'exposition "Beauties". Cette fois-ci, il m'a demandé de me blanchir le visage et le buste (genre Kabuki). Il a fait une dizaine de polaroïds et a peint cinq tableaux de couleurs différentes. Il m'en a offert un. À sa mort, je les ai tous achetés[5]. » É. P.

1. MAYNARD (Joyce), « The Princess who is everywhere : von Furstenberg », *The New York Times*, 16 février 1977.
2. *Cf.* FRANK (Linda), *in* COLACELLO, 1999, p. 163.
3. *New York Times Magazine*, 5 février 1973.
4. Entretien de Diane von Fürstenberg avec l'auteur, 17 septembre 2008.
5. *Id.*



275-276

Hélène Rochas
1973-1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

À l'inverse des premiers portraits de Warhol, dont le fond est uni, celui d'Hélène Rochas (née en 1926), grande figure de la mode et de la parfumerie française, présente des coups de pinceau expressionnistes au second plan. Selon Bob Colacello, ancien rédacteur en chef du magazine *Interview*, lorsqu'il représentait des personnalités européennes durant les années 1970, Warhol « appliquait d'épaisses volutes de peinture vive et des zigzags d'acrylique autour de la tête de ses modèles », figurant ainsi les prétentions intellectuelles qu'il leur prêtait[1].



Comme pour d'autres femmes d'âge mûr qu'il a peintes, le visage d'Hélène Rochas (alors âgée de quarante-sept ans) apparaît étrangement juvénile et dépourvu de rides. L'artiste n'hésitait pas en effet à pratiquer une véritable « chirurgie esthétique » sur ses modèles, « coupant littéralement les poches sous les yeux, les doubles mentons, les bajoues et les rides[2] ».

En 1955, Hélène Rochas a trente ans à peine lorsqu'elle devient présidente de la maison de couture Rochas, après le décès de son mari, Marcel, épousé en 1944. Elle affirma toujours être la créature de ce dernier, bien plus âgé, qui choisissait ses coiffures et ses vêtements[3]. Selon Nicholas Baume, Warhol avait une approche similaire avec ses modèles : « Durant les années 1970 et 1980, l'effet *superstar* – célébration systématique d'une identité fictive – devient un artifice facilement monnayable dans le domaine des portraits de commande[4]. » Si cette dérive mercantile valut de nombreuses critiques aux tableaux de Warhol, l'expert Jonathan Flatley remarque que l'appropriation d'une identité, dans le domaine du portrait comme dans la vraie vie, est le fruit d'un processus d'abstraction de soi[5]. M. S. / A. B.

1. COLACELLO (Bob), « Andy Warhol Portraits : A Personal View », *in* cat. exp., Cologne, 2000.
2. *Ibid.*
3. « The Well-Groomed Panther », *Time*, 20 mars 1964.
4. BAUME (Nicholas), « About Face », *in* cat. exp., Hartford, 1999, p. 94.
5. *Id.*, p. 88.



277-278

Halston 1975

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Collection particulière, courtesy galerie Paolo Vedovi

Posé, artificiel, fortement retouché, le portrait de Roy Halston (1932-1990) est paradoxalement remarquable par le sentiment de proximité qu'il évoque. Malgré sa fixité, le regard du couturier exprime toute l'évanescence du dandy, mais souligne également l'intimité entre le peintre et son modèle. C'est par le biais de son compagnon et étalagiste, l'excentrique Victor Hugo – rien de moins que la « nouvelle Ondine », d'après Warhol – que Roy Halston a rencontré l'artiste au début des années 1970. Avec lui, il partage des origines provinciales, les soirées,



le succès, l'audience et un regard distant sur l'effervescence environnante. D'abord modiste, Roy Halston a ouvert sa première boutique de prêt-à-porter en 1968. Grâce à son exigence, son goût et son réseau, il développe rapidement une griffe mondialement connue. Précurseur, Halston est un des premiers à revendre son nom comme marque – il le paiera cher : en 1984, interdiction lui sera faite d'utiliser son patronyme pour poursuivre sa carrière. Mais en 1974, lorsque Warhol réalise son portrait, il est le couturier qui habille l'élite américaine. Halston se trouve au centre des ragots new-yorkais ; il occupe les pages des magazines et ses clientes sont des icônes. La rédactrice de mode Babe Paley, les anciennes premières dames Jackie Kennedy-Onassis et Betty Ford, l'actrice Lauren Bacall sont quelques-unes des habituées de la marque. Halston fréquente le Studio 54 avec Bianca Jagger, façonne le look de Liza Minelli, habille la princesse Grace de Monaco en robe de daim bleu et fait porter le *muumuu* hawaïen à Liz Taylor. Bref, les gens qui se sont fait portraiturer par Warhol s'habillent chez Halston. Les signes de sa complicité avec l'artiste dépassent le stade des mondanités et leurs collaborations sont multiples. En 1972, Warhol signe la mise en scène d'un de ses défilés ; il réalise une campagne publicitaire pour son parfum. En 1982, il lui dédie des épisodes de sa série *Fashion*. « Vous êtes seulement aussi bon que les gens que vous habillez », répétait le couturier. Si Warhol avait été ventriloque, il ne lui aurait pas fait dire mieux. O. M.



279-280

Carolina Herrera 1979

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

279 : Cologne, galerie Rafael Jablonka

280 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



279

Warhol met toujours en valeur les parties les plus intéressantes de la physionomie de ses modèles, généralement les lèvres et les yeux, allant jusqu'à gommer d'autres traits, comme le nez. Dans le tableau représentant Carolina Herrera (née María Carolina Josefina Pacanins y Niño à Caracas en 1939), le rouge à lèvres étincelant finit par devenir une sorte de marque de fabrique de la fin des années 1970 jusqu'aux années 1980, les portraits se faisant de plus en plus « brillants et tranchants » au fur et à mesure que la société se passionnait pour le clinquant et le faste[1]. Les lèvres apparaissent plus rondes et plus sensuelles, Warhol les « peignant séparément avec de l'émail rouge pour obtenir un effet plus précis et plus vif[2] ».

Carolina Herrera est issue d'une longue lignée de riches propriétaires terriens et d'hommes d'État. Elle est confrontée au monde de la mode dès son plus jeune âge, accompagnant sa grand-mère à des essayages et aux défilés des plus grands noms de la haute couture de l'époque[3]. Poussée à se lancer dans ce milieu par Diana Vreeland, légendaire arbitre de l'élégance, et par Rudi Crespi, elle arrive à New York avec sa famille en 1981 afin de créer sa propre maison de couture : Carolina Herrera Ltd.

Carolina Herrera, comme son mari Reinaldo, a toujours été « ouverte aux artistes, à l'esprit artistique et aux personnalités en vue » ; il n'est donc pas surprenant que bon nombre de ses influences, dans le domaine de la mode, viennent de l'art américain contemporain.

Le couple fréquente la scène artistique new-yorkaise et ses clubs, tels que le Palladium et le Studio 54, en compagnie de Bianca et Mick Jagger, ainsi que Warhol. Ce dernier « adorait les Herrera », qui firent bientôt partie du « cercle d'Andy[4] ».

Connue pour ses créations sophistiquées et son élégance luxueuse, Carolina Herrera fut la couturière attitrée et unique de Jacqueline Kennedy-Onasis durant les douze dernières années de sa vie. Aujourd'hui, elle habille des célébrités comme l'actrice Renée Zellweger, vend ses créations et ses parfums aux quatre coins du globe, et continue d'exercer une influence considérable dans le monde de la mode. E. S. / A. B.

1. COLACELLO (Bob), « Andy Warhol's Portraits : A Personal View », *in* cat. exp., Cologne, 2000.
2. BOURDON, 1989, p. 337.
3. KOTUR (Alexandra), *Carolina Herrera : Portrait of a Fashion Icon*, New York, Assouline, 2004, p. 8.
4. *Id.*, p. 156.





Carolina Herrera devant ses portraits,
vers 1980.
Photo : Andy Warhol

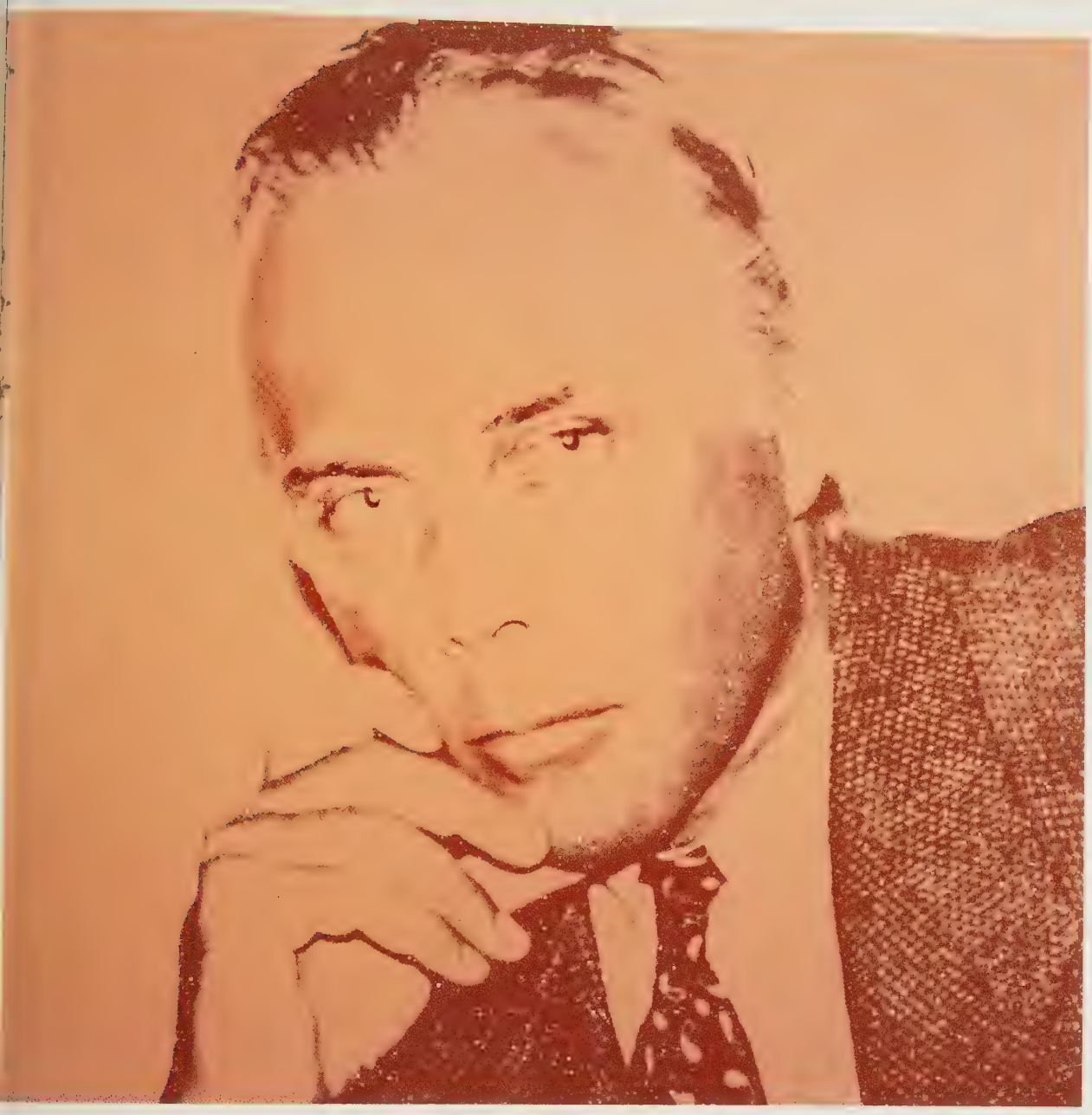


281–282

Giorgio Armani
1981

281 : Acrylique et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
New York, collection José Mugrabi
282 : Acrylique, poudre de diamant
et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
Liechtenstein, collection particulière

Si ses portraits de femmes comportent toujours au début un fond couleur chair, Warhol commence ceux des hommes avec un fond bronze profond[1]. Il fait généralement figurer une des mains de ses modèles masculins – contrairement aux modèles féminins –, qu'il utilise pour dissimuler un double menton ou mettre en avant



une facette de leur personnalité[2]. Ce portrait est effectué à partir d'un cliché issu d'une séance de pose de dix secondes, effectuée dans un hall. Se souvenant de cet instant près de vingt ans plus tard dans les colonnes du magazine *Interview*, en 2008, Giorgio Armani démontre une excellente compréhension des intentions artistiques de Warhol : « Je pense qu'il souhaitait me dépeindre comme une icône. C'est le propre des portraits de Warhol : élever le sujet et le transformer en une icône de la culture pop qu'il entendait décrire[3]. »
Déjà présent dans *Interview* en 1977 et dans un épisode de la *TV d'Andy Warhol* en 1982, Armani (né en 1934) est un exemple de la manière dont les différentes directions prises par Warhol peuvent se chevaucher. De même que l'artiste, le couturier a débuté sa carrière en tant que décorateur de vitrines pour un grand magasin.

Après avoir travaillé comme créateur pour la maison de couture Nino Cerruti, Armani et son partenaire, Sergio Galeotti, créent la société Giorgio Armani en 1974. À l'origine destinée à une clientèle masculine, Armani étend bientôt sa gamme aux femmes, aux parfums, aux cosmétiques et aux bijoux. Comme pour Warhol, le succès d'Armani est intimement lié aux relations privilégiées qu'il entretient avec de nombreuses personnalités de Hollywood. Sa première grande apparition sur la scène internationale de la mode a lieu en 1980, année où il fournit la garde-robe de Richard Gere dans *American Gigolo*[4]. M. S. / A. B.

1. LIVINGSTONE (Marco), « Do It Yourself : Notes on Warhol's Techniques », *in* cat. exp., New York, 1989, p. 75.
2. FREMONT (Vincent), introduction, *in* GRUNDBERG, 1992, p. 6.
3. « Giorgio Armani », *Interview*, juin-juillet 2008, p. 128.
4. *Id.*, p. 127.

283-284

Sonia Rykiel
1986

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
283 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum
284 : Collection particulière



283



284

Sonia Rykiel se rappelle avoir rencontré Warhol lors d'un de ses défilés à New York, puis au restaurant Pierre ou au Studio 54, célèbre boîte de nuit new-yorkaise, ou au Privilège[1] à Paris, les points de rendez-vous d'une bohème internationale. Cette faune synchrone avec la « warholisation » du monde est passée de l'underground noir et blanc des *sixties* aux crépitements colorés des années 1980. Quelque temps plus tard, Warhol donne rendez-vous à Sonia Rykiel à la Factory pour faire son portrait, celui d'une légende de la mode, un nom devenu une marque.

Née en 1930 à Paris, Sonia Rykiel a ouvert son premier magasin en 1968. Son désaveu des dogmes de la couture, le développement de vêtements fétiches et le succès d'une entreprise qui peut aujourd'hui revisiter ses propres classiques ont fait de cette dernière une créatrice centrale, inspiratrice de la mode de ces quarante dernières années.

Quatre versions du portrait de Sonia Rykiel existent, dont deux en sa possession. Sur les deux panneaux exposés, l'un lui appartient, l'autre a été conservé par l'artiste. Le regroupement dans l'exposition de ces deux versions permet d'apprécier les déclinaisons pratiquées par Warhol à partir d'un cliché initial. Le premier portrait est saturé, irradié d'un bleu qui migre par transparence sur le visage du modèle, abolissant fond et figure. L'arrière-plan du second est vide, blanc comme un écran de studio, le visage est « réaliste », rose pâle. L'écart démonstratif de ces déconstructions chromatiques n'est pas sans évoquer les couleurs vives et les aplats tranchés qui ont fait la réputation de la styliste. Mais malgré ces effets subsiste la teinte particulière du cliché photographique à la base du portrait, le souvenir d'une image pauvre en définition, renforcée par l'aplanissement provoqué par le flash de l'appareil.

La pose, tête en arrière, de Rykiel et la diagonale sèche de son cou ne font que renforcer le sentiment d'une information épurée. Ces portraits sont des silhouettes perturbées par une ombre retouchée et des rehauts de couleur. Les yeux et la bouche sont fardés, mais c'est la chevelure, élément-clef du modèle, qui emporte le tout. La manière de Warhol semble s'établir en opposition avec l'esthétique Harcourt des portraits mondains, canon du genre depuis les années 1930. Il n'y a pas de veloutés mais des virages, des couleurs tranchées, une obsession pour la planéité et une lumière froide, électrique. O. M.

1. Entretien de Sonia Rykiel avec Alain Cueff, 4 juillet 2008.

285-286

Ernesto Esposito
1986

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
285 : New York, The Andy Warhol Foundation for The Visual Arts, Inc.
286 : Naples, collection Ernesto Esposito











Né à Naples en 1952, Ernesto Esposito a d'abord suivi des études de droit avant de commencer à dessiner des vêtements à l'instigation de Romeo Gigli et d'Enrico Coveri. Il se spécialise peu à peu dans la conception de chaussures et met à profit son expérience de consultant pour différents tanneurs. Il a d'abord travaillé pour Sergio Rossi pendant dix ans, avant de collaborer avec Marc Jacobs, Chloé, Fendi, Louis Vuitton, parmi d'autres. Il a créé sa propre maison en 1994, développant des collections d'inspiration « rétro » qui se caractérisent aussi par un souci du confort. Proche du marchand napolitain Lucio Amelio (cat. 228-229), Ernesto Esposito attache une grande importance à sa collection d'art contemporain et s'est fait portraiturer par de nombreux artistes, dont Michelangelo Pistoletto en 1987.

Du polaroïd au tableau, on perçoit clairement l'ampleur de la transformation que suscite le procédé sérigraphique mis au point par Warhol. La photographie, où Esposito prend une pose curieuse, n'a certes rien de remarquable : c'est au contraire un cliché assez médiocre. Par sa transposition en peinture, en revanche, il prend une tout autre dimension et constitue un bon exemple du pouvoir de transfiguration de la technique warholienne, même quand elle est utilisée *a minima*. La couleur des yeux et des cheveux est arbitraire, le visage est singulièrement aplati et ses contours parfaitement nets donnent l'impression d'une découpe, encore accentuée par une ombre très marquée. Ce qui fait que la main du modèle semble littéralement tenir un masque : par l'efficace de la cosmétique warholienne, le geste quelque peu affecté de la photographie originale devient, dans la peinture, une fable visuelle sur l'identité. A. C.



XII - Royautés et politiques

Warhol peintre de cour au siècle de la démocratie ? Qu'il s'agisse d'aristocrates européens, de politiciens américains, de souverains iraniens, l'artiste revisite l'iconographie traditionnelle du pouvoir. Parfois avec déférence, parfois avec ironie, toujours avec une certaine distance qui ne se retrouve pas ailleurs.

287-288



Princess Caroline of Monaco 1983

[Princesse Caroline de Monaco]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

287 : 106,8 x 106,5 cm ; 42 x 41,9 inc.

288 : 102,4 x 101,7 cm ; 40,3 x 40 inc.

Monaco, Nouveau Musée national de Monaco

Fille aînée du prince Rainier III et de Grace Kelly, Caroline de Monaco est née en 1957. Depuis la mort tragique de sa mère, disparue en 1982 dans un accident de voiture, Son Altesse sérénissime assume le rôle de première dame de la principauté monégasque. Lorsque Warhol exécute son portrait, en octobre 1983, elle est âgée de vingt-six ans.

Il s'agit à l'origine d'une commande passée par la version française de la revue *Vogue* pour illustrer la couverture du numéro de décembre dont la princesse est l'invitée d'honneur. Dans son *Journal*, à la date du 13 octobre 1983, Warhol précise que le magazine voulait des photos le montrant au travail, raison pour laquelle il appelle son ami Christopher Makos, afin qu'il documente la prise de vues. Les clichés que ce dernier réalise témoignent de l'intégralité de la séance, de la préparation du modèle (un coiffeur ajuste la mise en forme des cheveux de la princesse) à la sélection des polaroïds (sur une table, la jeune femme observe avec Warhol l'ensemble des images effectuées).

Les deux versions de son portrait (l'une de profil[1], l'autre de trois quarts) s'inscrivent davantage dans la tradition des photographies de stars holywoodiennes des années 1940 que dans celle des portraits de cour. Avec sa chevelure bouclée, son teint de porcelaine et son rouge à lèvres pourpre, Caroline de Monaco donne l'image d'une beauté sur papier glacé. Dans la pose de profil, l'éclairage de studio crée une ombre qui redessine la silhouette du visage au second plan et évoque, comme un clin d'œil à la Hitchcock (cat. 185), les films noirs dont sa mère était l'héroïne. É. P.

1. C'est cette version de profil qui sera retenue pour la couverture de *Vogue*.



269

Princess Diana
1982

[Princesse Diana]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

127 x 106,7 cm ; 50 x 42 inc.

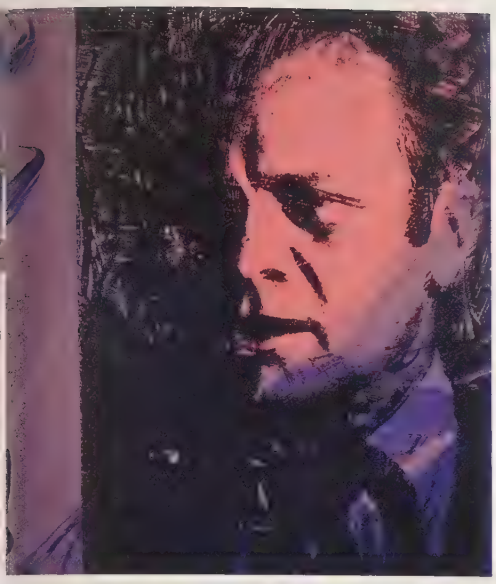
Tel-Aviv, collection de la famille Erez Daleyot



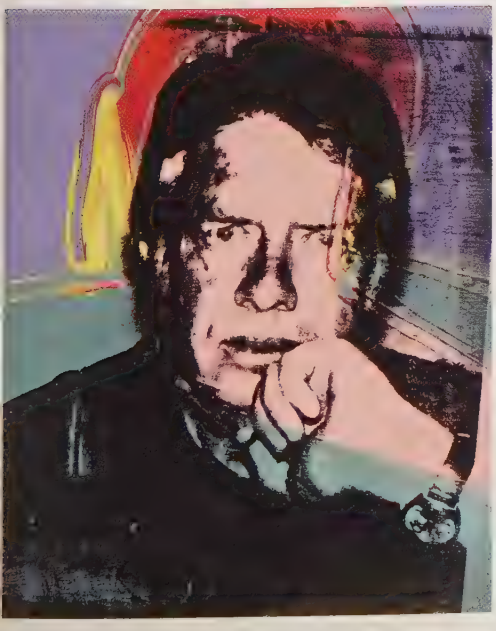
La princesse de Galles, née Diana Spencer (1961-1997), est devenue bien après la date de son portrait par Warhol un personnage de légende dont il aurait médité avec incrédulité le destin tragique. Mariée en 1981 au prince de Galles, héritier de la Couronne britannique, Diana a été le point focal de la chronique mondaine avant et après son divorce en 1992. Revendiquant sa liberté de femme moderne dans un monde régi par de stricts protocoles, elle s'est trouvée en conflit permanent avec une institution à la tête de laquelle, les choses eussent-elles suivi leur cours normal, elle aurait pu se tenir. Sans doute, la mesure médiatique quotidienne de sa popularité, démultipliée par son engagement pour les bonnes causes, avait-elle incité la princesse à accroître sa marge de manœuvre. Comme d'autres personnages célèbres avant elle, elle a vu sa vie privée surexposée dans les photographies et les rumeurs constantes. Les circonstances de sa mort ont encore alimenté l'imaginaire contemporain et ont fait d'elle une héroïne qui à tous égards semblait exceptionnelle.

Rien de tout cela ne transparaît dans le portrait qu'en donna Warhol, qui ne fut pas une commande royale mais celle, quelque peu irrespectueuse, du patron d'un club de Hong-Kong, toujours colonie britannique à cette époque. Pour ce tableau comme pour celui du prince de Galles dont il était le pendant, Warhol avait pu se procurer moyennant une somme dérisoire les droits d'une image officielle. La pose est on ne peut plus conventionnelle, la robe semble dater d'une autre époque, l'expression du regard est parfaitement neutralisée. L'artiste a accentué ces différents aspects en surlignant les contours et en adoptant le ton sur ton qui fait ressortir avec une certaine incongruité la gorge et les bras nus de la princesse. C'est sans doute moins à l'égard de cette dernière que l'ironie se manifeste qu'à l'égard de la photographie elle-même, qui cherchait si maladroitement à se régler sur les poncifs de la représentation d'un personnage royal. Le même esprit prévaut dans le portfolio *Reigning Queens*, publié à Amsterdam en 1985 par George C. P. Mulder.

A. C.







290

Gerald Ford
vers 1975

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
35,6 x 30,5 cm ; 14 x 12 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

291-292

Jimmy Carter
1976

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 35,6 x 27,9 cm ; 14 x 11 inc. chaque
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Warhol rencontre Gerald Ford en mai 1975, à l'occasion d'un dîner d'État donné en l'honneur du shah d'Iran (cat. 291-292). S'il reste très impressionné par sa première visite à la Maison Blanche, l'artiste se défend immédiatement de la moindre accointance avec le président : « Aller à la Maison Blanche ne revient pas à dire qu'on aime le président, n'est-ce pas[1] ? » La question de son engagement politique semble lui poser problème : « Je sais que je devrais être pour les Républicains, parce que je déteste payer des impôts. Mais je ne peux pas être républicain. Cela ne serait pas bien. Je veux dire, j'ai grandi pendant la dépression[2] [...]. » Ces considérations hésitantes l'autorisent à travailler pour tous les bords politiques ; cette même année 1975, il effectue justement le portrait de Gerald Ford (1913-2006), vice-président ayant accédé aux fonctions suprêmes après que le scandale du Watergate ait entraîné la démission de Richard Nixon. La photographie que Warhol utilise pour la réalisation du portrait présente le président républicain de trois quarts, le regard dur et la bouche entrouverte, saisi en pleine action. Par le cadrage décentré et le traitement en clair-obscur laissant une partie du visage dans l'ombre, il lui donne une tonalité très cinématographique.

En comparaison, la pose choisie pour le portrait de Jimmy Carter donne moins l'image d'un homme d'action que celle d'un homme de raison : le regard absorbé, le candidat démocrate semble s'inscrire dans une temporalité plus longue, alors que le fond, animé de coups de pinceau très graphiques, dynamise le tableau. Exécutés à partir d'une photographie que Warhol prit lui-même à Plains, Georgia, ces tableaux de Jimmy Carter ont été commandés par le *New York Times Magazine* au mois d'août 1976, juste après sa nomination pour les présidentielles, afin de servir d'illustration de couverture d'un article de Norman Mailer consacré au candidat[3]. Quelques semaines plus tard, lorsque le parti démocrate lui demande de réaliser une édition d'estampes pour participer au financement de la campagne, Warhol accepte et effectue une première série de cinquante, puis une seconde série de cent vingt-cinq exemplaires numérotés. Faut-il y voir plus que la sympathie que l'artiste dit avoir pour Jimmy Carter et sa mère[4] ? Il ne fait aucun doute qu'à travers cette contribution, et bien qu'il n'ait jamais voté de sa vie, l'artiste se positionne clairement aux côtés des Démocrates, comme il l'avait déjà fait en 1972 lors de la campagne de McGovern (cat. 101). É. P.

1. *Cf.* COLACELLO, 1999, p. 304.
2. *Id.*, p. 361-362.
3. La couverture parut le 26 septembre 1976.
4. Mrs Lillian, dont il réalisa également le portrait. *Cf.* BOCKRIS, 1997, p. 384.

291

Mohammad Reza Shah Pahlavi, Shah of Iran 1978

[Mohammad Reza Shah Pahlavi, shah d'Iran]
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
291 : New York, galerie Tony Shafrazi
292 : New York, collection Aby J. Rosen

293–294

Farah Diba Pahlavi, Empress of Iran 1977

[Farah Diba Pahlavi, impératrice d'Iran]
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
293 : New York, courtesy galerie Tony Shafrazi
294 : New York, collection particulière,
courtesy galerie Paul Kasmin

295–296

Ashraf Pahlavi, Princess of Iran 1978

[Ashraf Pahlavi, princesse d'Iran]
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
295 : New York, courtesy galerie Tony Shafrazi
296 : Collection particulière







Les portraits de la famille impériale iranienne ont été commandés par l'intermédiaire de Fereydoun Hoyveda, ambassadeur d'Iran à New York, que Warhol rencontra grâce à John de Menil. En décembre 1974, à l'occasion d'un dîner organisé par Hoyveda, Warhol est présenté pour la première fois au shah (1919–1980) et à sa sœur jumelle, la princesse Ashraf Pahlavi (née en 1919). À cette époque, l'ambassade est un lieu où l'argent coule à flots[1]. Régulièrement, on y donne des réceptions qui comptent de nombreuses personnalités. Vincent Fremont se souvient qu'en ce milieu des années 1970 « tous les artistes en ville faisaient appel aux Iraniens parce qu'ils distribuaient de l'argent pour les arts et qu'il y avait des transactions juteuses à faire[2] ».

Farah Diba Pahlavi

Le 15 mai 1975, Warhol est invité par le président Gerald Ford à un dîner d'État donné à la Maison Blanche en l'honneur du shah d'Iran. Obligé de s'y rendre seul, il assiste, ébahi, au formidable spectacle du protocole. À cette occasion, l'impératrice Farah Diba (née en 1938) le complimente sur son travail, ce qui l'encourage à faire





la cour aux dirigeants. Peu de temps après, Bob Colacello, qui l'accompagne dans ses efforts diplomatiques, décroche la commande du portrait de l'impératrice : le 5 juillet 1976, ils s'envolent pour Téhéran en vue de conclure l'affaire. Là-bas, à l'issue de la séance de photos, Warhol répète sans discontinuer que Farah Diba est « vraiment, vraiment belle[3] ». Est-ce la raison pour laquelle l'artiste transforme si peu l'image de son modèle ? En dehors de l'inversion du sens de la photographie, tout se passe comme si son intervention s'était limitée au choix d'une palette lumineuse destinée à souligner l'harmonie et la douceur des traits du visage de la ravissante shahbanou. Le voyage est un succès puisque Farah Diba commande à Warhol douze exemplaires de son portrait pour la somme de cent quatre-vingt-dix mille dollars.
Dans la tradition des effigies royales, les tableaux sont destinés à orner les lieux emblématiques du pouvoir : huit au palais impérial, un au siège d'Iran Air, un à la Banque nationale d'Iran, un aux ambassades de New York et de Washington. Jamais Warhol n'aura si bien endossé l'habit de « peintre de cour ».
Les portraits de Farah Diba sont livrés en juillet 1977, à New York. Invitée à une remise de prix pour ses actions en faveur des droits de l'homme, la venue de l'impératrice déclenche d'importantes manifestations contre la politique de répression du shah. À l'ambassade d'Iran, Warhol pose avec la « reine[4] » devant ses portraits et ne tarde pas à s'attirer les critiques de la presse. Le 14 novembre, le *Village Voice* publie les photos dans un article virulent, dont les premiers mots donnent le ton : « La torture a meilleur goût avec du caviar[5]. » Malgré la controverse, et la désapprobation d'une bonne partie de son entourage (Henri Geldzahler, David Bourdon, Lou Reed[6], entre autres), Warhol espère toujours devenir « le » peintre du monarque en réalisant le portrait du shah – portrait dont la commande n'interviendra qu'en 1978.

Ashraf Pahlavi

Entretemps, il réalise le portrait de la princesse Ashraf Pahlavi. La séance de photographies se déroule à l'ambassade, de manière imprévue. Au 6 novembre 1977, le *Journal* de Warhol mentionne : « Hoveyda nous a demandé de faire tout de suite nos polaroïds pour le portrait de la princesse Ashraf, comme ça, ce serait fait. On s'est mis dans une pièce, Binnie







plus facile. Les Iraniens ont les meilleurs chirurgiens esthétiques du monde et chaque photo – si elle est surexposée – est parfaite. »
Décrite par Victor Bockris comme une « dragon lady », la princesse Pahlavi passait pour être la femme à la fois la plus crainte et la plus admirée en Iran[7]. Son portrait témoigne de cette noble puissance par l'incroyable allure de son port de tête et l'intensité du regard séducteur qu'elle arbore. Comparé à la grande économie mise en œuvre dans le portrait de Farah Diba, celui d'Ashraf illustre magnifiquement tout l'art cosmétique de Warhol : les aspérités de la peau y sont entièrement lissées, le nez presque gommé, les yeux remaquillés. Difficile de croire que le modèle est alors âgé de cinquante-neuf ans tant le peintre a su rendre sensible, notamment dans la pose, toute sa force vitale.

Mohammad Reza Shah Pahlavi

Quelques mois plus tard, en février 1978, lorsque Hoveyda lui confirme enfin la commande du portrait du shah, l'artiste n'a pas la même chance : Son Altesse impériale n'est pas disponible pour une séance de pose. Regrettant de ne pouvoir effectuer lui-même la prise de vues, Warhol se résout à travailler à partir de documents préexistants. Peu à l'aise avec la sélection de photographies officielles mises à sa disposition, il trouve au shah un air « effrayant » qu'il s'emploie à neutraliser en choisissant l'un des très rares clichés où l'homme esquisse un léger sourire.

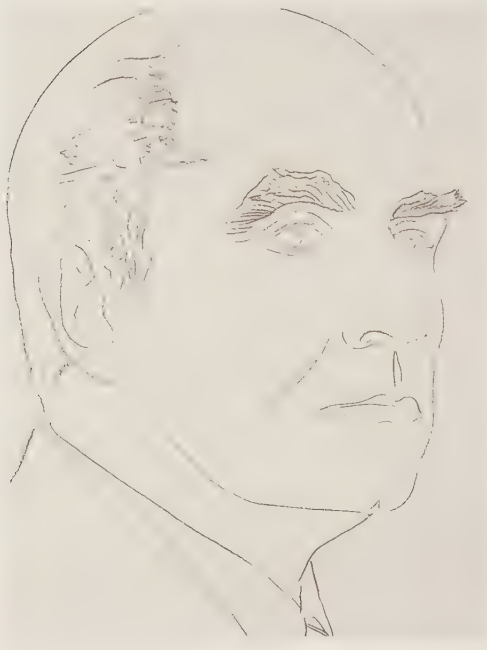
Conformément aux normes iconographiques en vigueur, le souverain iranien y apparaît en uniforme militaire, dans une veste de couleur blanche au col et aux épaulettes brodés de fil d'or. La pose, altière et élégante, et le traitement, particulièrement sobre, sont à l'image des instructions que lui ont données ses amis, l'ambassadeur Hoveyda et son épouse : « [...] les Iraniens m'ont dit que quand je peindrais le shah, il faudrait que j'y aille mollo sur le fard à paupières et le rouge à lèvres. Ils ont dit : "Décontracté, mais classique[8]." » Alors que les portraits du shah et de la princesse Pahlavi sont prêts à être expédiés, le paiement se fait attendre. Il faut dire que la situation iranienne se dégrade de jour en jour. À l'automne 1978 les grèves se multiplient dans le pays et de nombreuses manifestations réclament le retour de l'ayatollah Khomeyni, qui, depuis la France, orchestre la révolution en marche. Les rumeurs sur la chute du régime se font de plus en plus ardentes. Le 16 janvier 1979, le shah et sa famille quittent définitivement l'Iran pour l'Égypte, d'où ils rejoignent l'Amérique du Sud, puis les États-Unis. Le 1er février, Khomeyni, chef spirituel de la communauté chiite, fait son entrée triomphale à Téhéran et instaure, deux mois plus tard, la République islamique d'Iran. En de telles circonstances, historiques, les tableaux du shah et de la princesse ne furent jamais payés à Warhol[9], qui conserva les toiles dans son atelier jusqu'à sa mort. É. P.

1. « Nous avions surnommé l'ambassade iranienne le "Caviar Club" et Andy y était invité environ une fois par mois », *in* COLACELLO, 1990, p. 284.
2. BOCKRIS, 1997, p. 384.
3. COLACELLO, *op. cit.*, p. 335.
4. WARHOL, *Journal*, 7 juillet 1977.
5. COCKBURN (Alexander), « The beautiful butchers » [« Les beaux bourreaux »], *Village Voice*, 14 novembre 1977.
6. Lors de l'enregistrement live de l'album *Take No Prisoners*, Lou Reed s'adressa au public en disant: « Andy has taken away from us » (« Andy nous a été enlevé »). *Cf.* BOCKRIS, *op. cit.*, p. 427.
7. BOCKRIS, *op. cit.*, p. 427.
8. WARHOL, *Journal*, 1er février 1978.
9. Le manque à gagner atteint 95 000 dollars, *id.*, p. 429.

267

Willy Brandt
1976

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
Potsdam, collection particulière,
courtesy galerie Ascan Crone



François Mitterand, 1982
Graphite sur papier
102,9 x 77,8 cm ; $40^{1/2}$ x $30^{5/8}$ inc.
New York, The Andy Warhol Foundation
for The Visual Arts, Inc.

Ce portrait n'a pas été commandé par Willy Brandt (1913-1992) lui-même, mais par un galeriste allemand, Herman Wünsche. La séance de photographie se déroule en 1976, à Bonn, dans la galerie de celui que Warhol avait coutume de surnommer, par amitié, « Herman the German ». À cette époque, Willy Brandt n'est plus chancelier ; il a démissionné en mai 1974, suite à la crise économique entraînée par le premier choc pétrolier. Il demeure malgré tout l'une des figures majeures de la politique allemande puisqu'il conserve la présidence du SPD (le parti social-démocrate) et de l'Internationale socialiste. Avec ce tableau, il s'agit donc moins d'un portrait officiel au service d'un homme au pouvoir que d'un hommage rendu à l'un des acteurs de la construction européenne. Ayant débuté sa carrière comme maire de Berlin-Ouest (1957-1966), Willy Brandt reste en effet connu pour la politique de réconciliation avec les pays de l'Est (*Ostpolitik*) qu'il mit en œuvre en tant que chancelier (1968-1974).
Le cliché que retient Warhol pour portraiturer son modèle donne l'impression d'une certaine proximité avec lui. Loin de la traditionnelle pose droite et tendue réservée d'ordinaire à la classe dirigeante, l'attitude dans laquelle est saisi Willy Brandt nous apparaît étonnamment naturelle. Les épaules de biais laissent deviner une posture confortable, tandis que le geste de la main portant la cigarette à la bouche nous montre le sujet dans une certaine intimité, qui pourrait symboliser la politique de rapprochement engagée par l'Allemagne sous son mandat.
Quelques années plus tard, Warhol travaille de nouveau dans le champ de la scène politique européenne : lorsque François Mitterrand remporte les élections présidentielles de 1981, l'artiste répond en effet à une commande de couverture du *Nouvel Observateur* en exécutant un portrait du nouveau chef d'État[1]. À cette occasion, il réalise également, d'après la maquette du journal, un portrait à la ligne très épurée, dont la sobriété, pensait-il sans doute, serait susceptible de séduire le président. La commande en tout cas n'arriva jamais, condamnant, pour un temps, le portrait à l'anonymat[2]. É. P.

1. Le portrait fait la couverture du *Nouvel Observateur* de mai 1982, titrée « Mitterrand vu de l'étranger ».
2. Identifié récemment, le dessin fut longtemps intitulé *Unidentified Man* : *cf.* cat. exp., Cologne, 2002, repr. pl. 46.



298

Lenin 1986

[Lénine]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

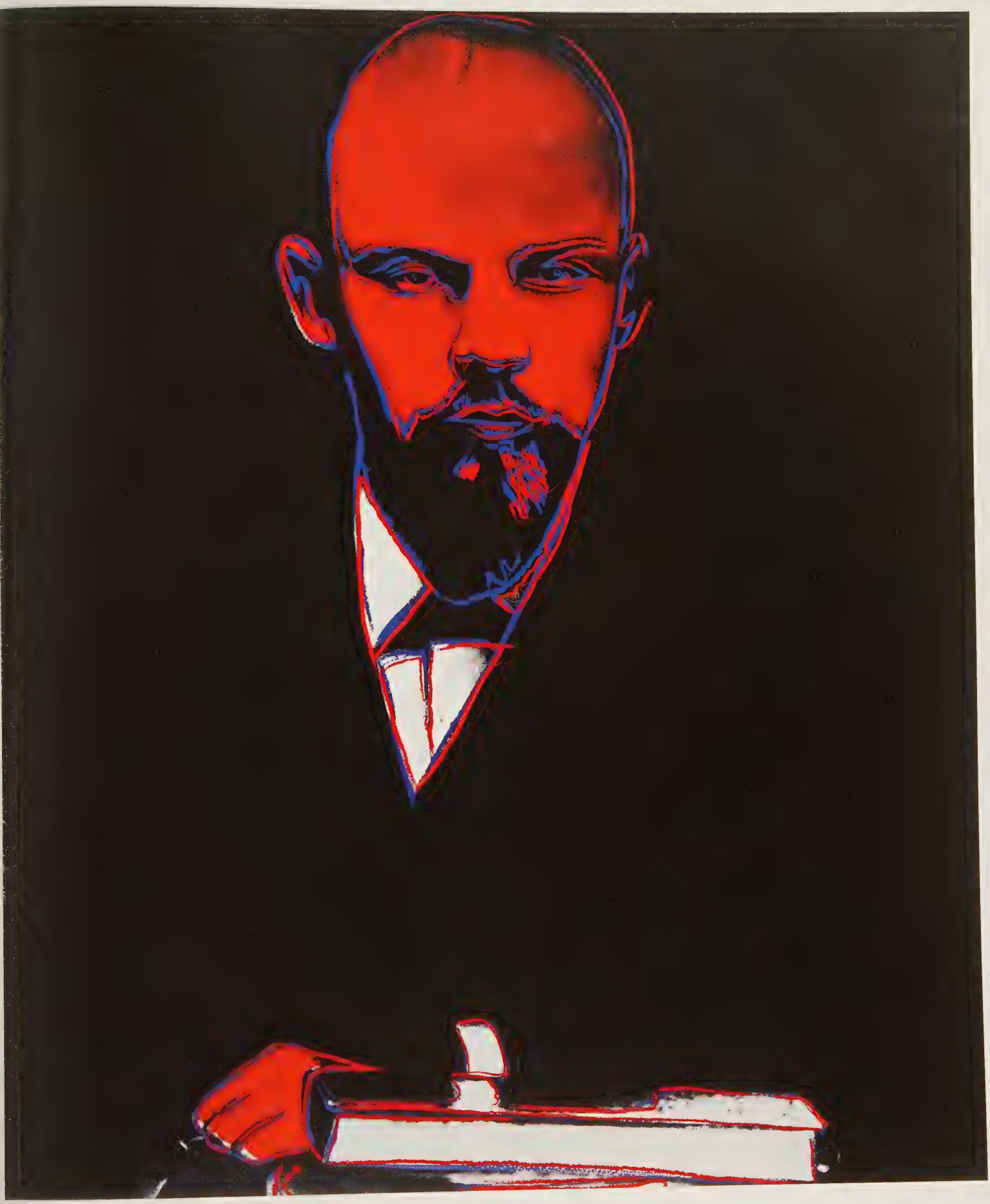
213 x 178 cm ; $83^{55/64}$ x $70^{5/64}$ inc.

Munich, collection Klüser

Vladimir Ilytch Ulianov (1870–1924), dit Lénine, est l'une des grandes figures de l'histoire du XX[e] siècle dont l'apparition dans l'univers warholien est à la fois logique et quelque peu inattendue.
Logique parce que Warhol a toujours manifesté un grand intérêt pour l'aliénation « commoniste[1] », pour l'égalisation des individus sous le spectre idéologique, dont le régime soviétique a offert l'exemple le plus brutal. Lénine est celui qui a « russifié » la pensée de Karl Marx, l'a appliquée à la réalité de son pays avec un pragmatisme et un sens moderne de la propagande dont la *Pravda*, qu'il fonda en 1912, fut le fer de lance. Il est surtout celui qui a fait valoir, contre la tendance au compromis des mencheviks, la nécessité d'une dictature du prolétariat.
Inattendue parce que, même s'il est apparu comme l'archétype du « mal » bolchevik dans la propagande américaine, Lénine n'avait pas la stature iconographique d'un Mao et appartenait à un lointain passé.

En 1985, quand le galeriste munichois Bernd Klüser lui soumet le tirage photographique déchiré par endroits d'un portrait de Lénine, Warhol ne paraît pas avoir hésité à s'en saisir pour réaliser ce qui allait être sa dernière série de portraits. La figure austère au regard implacable, que de légères dissymétries ne mettent pas en péril, présentait des qualités graphiques auxquelles il ne pouvait qu'être sensible. Le visage et le col de la chemise forment des triangles irréguliers qui se détachent sur le fond obscur, dans l'original comme dans les différentes versions sur toile et sur papier. Cette image de Lénine en génie solitaire était en réalité le produit du recadrage d'un portrait collectif daté de 1897, où le héros bolchevik était entouré de ceux qui allaient devenir ses ennemis. Warhol s'est approprié ce cadrage *ready-made* et l'a exalté, comme c'était déjà le cas avec les *Mao* (cat. 79–89) et les *Ladies and Gentlemen* (cat. 90–100), dans une dimension monumentale. A. C.

1. *Cf.* l'article de Didier Ottinger, p. 39, dans le présent catalogue.



299

Russel Means (American Indian) 1976

[Russel Means, indien d'Amérique]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

213,5 x 178 cm ; 84 3/5 x 70 inc.

Nyon, collection Bernd Bühner

Russel Means est né en 1939 dans la réserve de Pine Ridge située dans le Dakota du Sud. Il appartient à la nation des Oglala Lakota, plus communément désignée sous le nom de « Sioux ». Comptable de formation, il s'engage dès 1969 dans l'American Indian Mouvement, où il lutte pour la liberté et la reconnaissance de la nationalité indienne. En 1973, il s'illustre comme l'un des chefs de « Wounded Knee », siège de soixante et onze jours qui sensibilisa l'opinion au massacre de trois cents Indiens perpétré en ce même lieu en 1890.

Figure héroïque et emblématique de la cause des Indiens d'Amérique, Russel Means est ici portraituré avec toutes les caractéristiques attendues de son personnage : pose altière, bijoux traditionnels et nattes retombant sur les épaules. Image d'Épinal d'une Amérique primitive, ce portrait renoue avec l'histoire de la conquête du Nouveau Monde, tout en interrogeant l'identité américaine contemporaine.

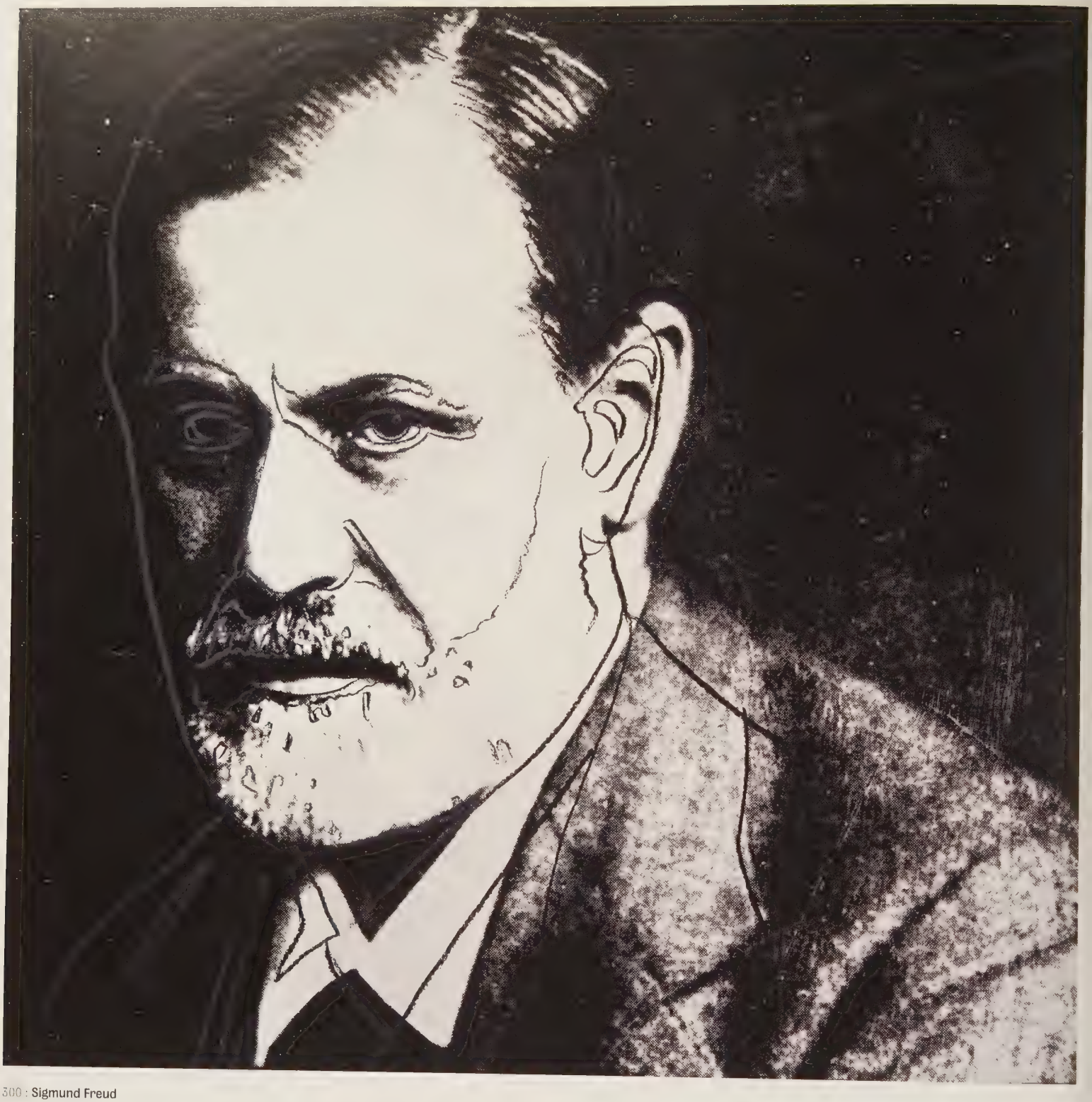
En choisissant de représenter Russel Means, Warhol s'empare d'un *topos* des mythes fondateurs de l'histoire des États-Unis. Le portrait est à la fois une incarnation et une interprétation de cette histoire. Réduite à une suite de clichés, l'identité de Russel Means est en effet gommée au profit du type, ce qu'atteste le titre de la série à laquelle appartient ce portrait : *The American Indian*.

Cette série, réalisée en 1976, comprend douze toiles de grand format (214 x 178 cm), vingt-quatre toiles de petit format (127 x 107 cm) et un ensemble de dessins. L'histoire du choix du sujet est symptomatique puisqu'il s'agit à l'origine d'une commande de la galerie californienne ACE, qui propose à Warhol de travailler sur le thème de l'Indien. Une enquête est alors menée auprès des tribus de Californie et du Canada pour déterminer quel serait l'homme le plus représentatif de l'Indien contemporain. Russel Means se souvient : « Je n'ai pas fait faire mon portrait. Certainement pas. Andy Warhol me l'a demandé. Et j'ai accepté parce que la galerie ACE a versé 5 000 dollars au mouvement indien pour mon portrait [...]. Le seul sentiment que j'ai eu quand Andy Warhol m'a demandé de poser pour lui et m'a photographié, c'est qu'il m'honorait[1]. »

É. P.

1. Interview de Russel Means recueillie à Genève le 22 septembre 1977. *Cf.* cat. exp. Genève, 1977, p. 27 *sq.*





300 : Sigmund Freud

XIII - Génies

Avec les *Dix portraits de juifs du XX^e siècle*, choisis selon des critères énigmatiques, Warhol réalise, à l'instigation d'un galeriste new-yorkais, une série aussi unique qu'exemplaire.
De Sigmund Freud à Sarah Bernhardt, de Martin Buber aux Marx Brothers, se lit sur le mode elliptique un moment de l'histoire humaine.

300-309

Ten Portraits of Jews of the Twentieth Century 1980

[Dix portraits de Juifs du XX^e siècle]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Dix panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

300-304 et 306-309 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

305 : Collection particulière

« Suis allé à Washington à la Goldman Fine Arts Gallery et au Judaic Museum du Jewish Center de Washington [...]. C'était pénible. Toute personne pourrait penser qu'ils avaient une question intelligente à me poser : "Est-ce que vous avez utilisé tous ces bouts de papier différents pour illustrer les facettes distinctes de la personnalité de Gertrude Stein ?" Je me suis contenté de répondre oui. »

C'est en ces termes que Warhol rend compte, à la date du dimanche 16 mars 1980, dans son *Journal*, de l'inauguration de l'exposition « Dix portraits de Juifs du XX^e siècle ». La musique des questions intelligentes a manqué à son désir et la critique n'a fait, à l'époque, que claironner des certitudes obtuses et surenchérir dans l'hostilité. Le *Philadelphia Inquirer* parlait « d'exploitation des Juifs ». Le *Village Voice* qualifiait l'exposition « d'exploitation hypocrite et cynique ». Hilton Kramer, dans le *New York Times*, écrivait : « La façon dont l'exposition exploite ses sujets juifs sans manifester la moindre compréhension de leur importance est insultante — ou le serait, en tout cas, si l'artiste n'avait pas déjà traité tant de sujets non-juifs avec le même mauvais goût clinquant. »

La présentation de ces mêmes portraits, vingt-huit ans plus tard, le 16 mars 2008 au Jewish Museum à New York, n'a guère provoqué de réactions plus musicales. « Si la série semble superficielle, une interprétation sympathique pourrait convenir que c'est précisément le sujet : elle est une extension de l'obsession de Warhol pour la célébrité », pouvait-on lire, les yeux écarquillés, dans un article du *New York Times* du 28 mars, froidement intitulé « Les Juifs de Warhol : c'est drôle, vous ne ressemblez pas à un sujet pour Warhol ». Plus drôle encore ? Dans *The Jewish Press* du 3 avril 2008 : « [...] quand Warhol a créé



301 : Louis Brandeis



302 : Gertrude Stein
303 : Golda Meir



les *Dix portraits de Juifs du xx^e siècle* (1980) [...], son intention initiale était de faire le plus d'argent possible avec ce projet. » Ou encore, dans le même article : « Warhol avait bien calculé que la haute bourgeoisie juive et ses institutions culturelles allaient acheter les sérigraphies en série, payant ainsi son droit d'entrée dans l'avant-garde chic. » Plus pervers enfin, dans *The Jewish Daily Forward* du 21 mars, avec un article intitulé « Les *People* élus de Warhol » : « J'ai dit à un ami que le projet de 1980 d'Andy Warhol, une série de dix portraits (à partir de photos) de célèbres Juifs (morts), faisait aujourd'hui le même effet d'arnaque que lorsque les portraits fraîchement estampillés avaient été montrés pour la première fois [...] : l'artiste flattant bassement un marché juif. Mon ami a corrigé mon propos en me rappelant qu'une arnaque se définit comme "une escroquerie ou une tromperie supposant un rapport inégal entre les parties", alors que cette série d'œuvres avait été chaleureusement accueillie par un monde de l'art juif ravi d'obtenir l'attention de la superstar Warhol. »

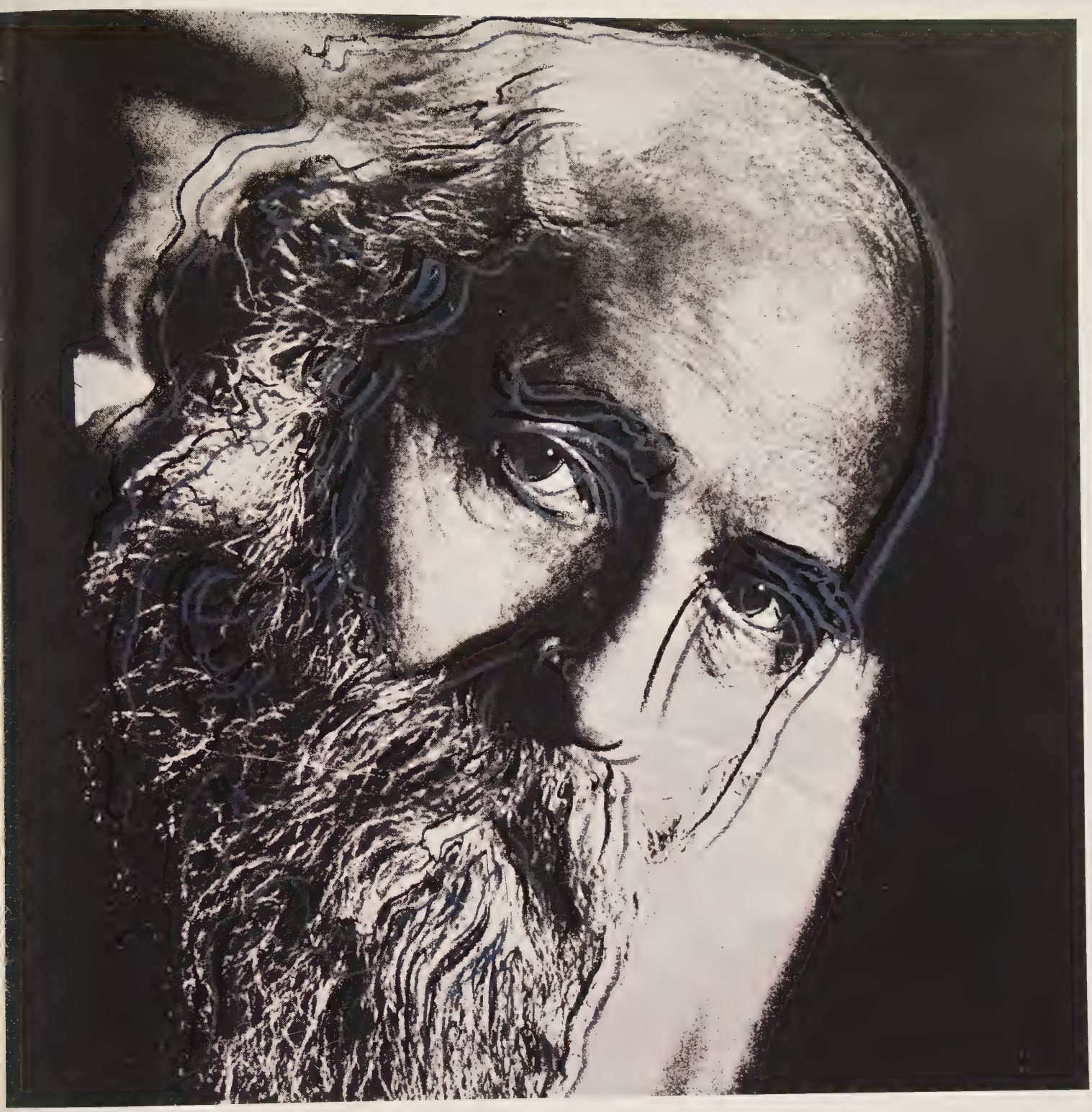
Clichés d'une rhétorique antisémite (hypocrisie, cynisme, mauvais goût, clinquant, physionomie singulière, cupidité, penchant pour le complot) retournée contre Warhol par une critique hallucinée et confuse. Immense talent ironique du portraitiste, capable de provoquer un tel affolement des identités – qui appelle une ou deux questions intelligentes.

Les dix portraits ont été commandités en 1979 par le marchand Ronald Feldman, lequel répondait à une demande du marchand israélien Alexander Harari. Ce dernier aurait souhaité obtenir une série



de dix « Golda Meir », dont Warhol avait déjà peint cinq portraits en 1975. Feldman lui a alors suggéré de faire dix portraits différents pour une série qui serait intitulée *Dix portraits de Juifs du xx^e siècle*. L'artiste, dit-on, aurait été immédiatement enthousiasmé. Les circonstances du choix des dix sujets sont demeurées assez obscures, Warhol restant, comme à son habitude, parfaitement énigmatique en ce qui concerne ses motivations et ses intentions. À la question de savoir pourquoi il a choisi ces dix sujets en particulier, il répond : « Parce que j'aimais les visages. »

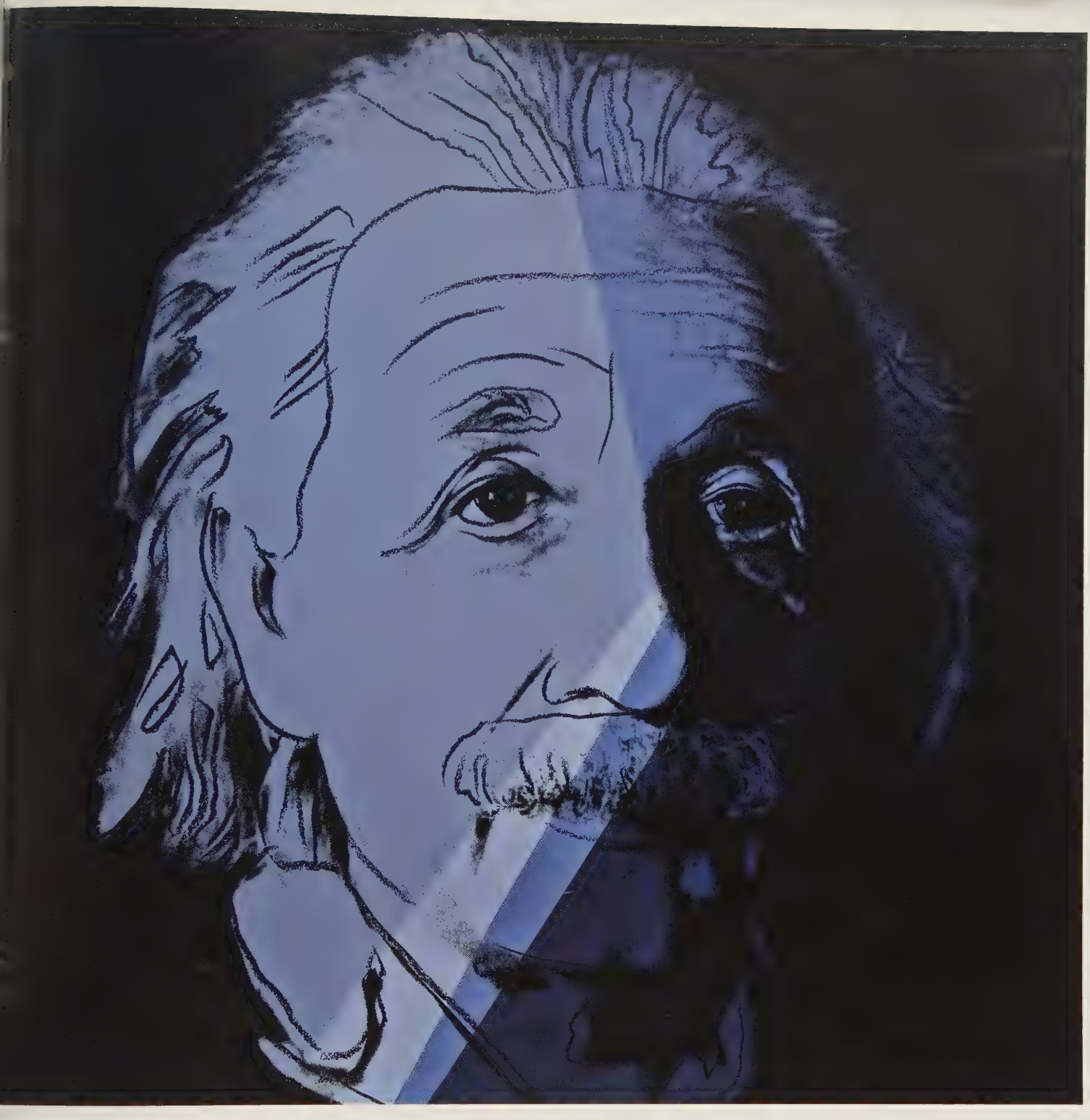
Au moment où la liste des noms semble sur le point d'être établie, il écrit dans son *Journal* (30 juillet 1979) : « Si seulement nous pouvions obtenir de faire les portraits des Arabes. Ils ne sont pas encore vraiment arrivés en Amérique, mais ils sont partout en Angleterre. Et ils sont bourrés de fric. » Qu'a-t-il alors en tête ? La beauté des visages et le respect des équilibres stratégiques et financiers ? Que dissimulent les noms de Woody Allen, de Bob Dylan, de Charlie Chaplin, d'Amedeo Modigliani, de Sammy Davis Junior ou de Karl Marx qu'il évoque, parmi la centaine retenue, avant qu'il ne soit décidé que le choix ne porterait que sur des morts ? Justement, la vie comme mort vivante, cette substance qui s'est déployée comme jamais au XX^e siècle, Warhol en a fait le sujet de tous ses tableaux – et particulièrement des portraits et des autoportraits, à partir du moment où il a senti que la dévastation se concentrait sur l'humain en tant que tel (pour le dire vite, de l'élimination de masse à la manipulation génétique, en passant par la chirurgie esthétique) –, mettant à nu le nerf de l'inversion permanente qu'est devenu le monde : haut/bas,



304 : Sarah Bernahrdt
305 : Martin Buber



306 : George Gerschwin
307 : Albert Einstein



richesse/misère, crâne/boîte de soupe.
bombe atomique/fleur, dollar/vache,
chaise électrique/carton de Ketchup,
célébrité/catastrophe.
est peu probable, dans cette perspective,
que Warhol ait voulu faire, comme
écrivent les premiers organisateurs
de l'exposition, « les portraits de figures
juives éminentes représentant un panthéon
d'accomplissements dans les domaines
des arts, des sciences, de la philosophie,
du droit et de la politique ».
ce serait faire peu de cas de son humour
et de sa délicatesse.

Dix portraits pour rendre compte de ce qu'a été l'expérience des Juifs au XX^e siècle, c'est peu, c'est beaucoup (comment ne pas penser aux dix sphères de l'arbre séfirotique, ou arbre de vie, émanations de l'infini reliées entre elles par les vingt-deux lettres de l'alphabet hébraïque dans la Kabbale). De cette expérience et de ce chiffre, Warhol, avec une discrétion qui exclut cynisme ou « exploitation », tire tout le parti qu'il peut dans une série dont la luminosité et l'énergie affirmative semblent constituer un contrepoint de l'exécution froide et élégante de la plupart des observable dans la plupart de ses autres portraits. La vie des morts, de ces dix morts-là, s'inscrit dans une dimension décalée par rapport au monde de la mort vivante. « Qu'a vu Warhol en définitive ? », interroge Philippe Sollers. Et de citer cette phrase du dandy aguerri : « Les gens passent sans s'inquiéter vraiment que quelqu'un soit mort. » Le slogan engagé de Warhol en la circonstance aurait pu être : *No passaran*.

Trois portraits de femmes : Golda Meir, Gertrude Ainsley, Sarah Bernhardt. Sept portraits d'hommes : Albert Einstein,



Martin Buber, Albert Einstein, Sigmund Freud, George Gershwin, Franz Kafka, les Marx Brothers (bien entendu, et au-delà de la plaisanterie, Warhol choisit les Marx Brothers parce qu'il ne peut peindre ni Karl Marx, mort trop tôt, ni Chaplin qui n'était pas Juif). Warhol, rebuté par le titre officiel de l'exposition, les appelle ses « génies juifs ». Qu'il faut aussi entendre au sens de « représentation artistique » et de « bon génie » penché sur votre berceau ou influençant votre destinée. Warhol, à qui l'on demande pourquoi il a choisi Gertrude Stein, ne trouve rien d'autre à dire que : « Parce qu'elle est de Pittsburgh » – comme lui. La boutade a une valeur moins anecdotique qu'on ne pourrait l'imaginer, quand on remarque que quatre des sept hommes choisis sont, comme lui, originaires de Tchécoslovaquie ou y ont vécu : Brandeis est originaire de Bohème, Freud de Moravie ; Einstein a vécu à Prague ; Kafka y est né.
L'indifférence affichée vis-à-vis de la liste des « Juifs du XX^{e} siècle » a peut-être été plus calculée qu'on ne le croit.
Elle camoufle la pudeur informée de Warhol qui a su signifier, par cette seule proximité géographique, la conscience intime qu'il avait de cette expérience.
Et après ? « Nous devrions faire dix quelque chose d'autre [...] juifs. Genre, dix rock stars juives. » (*Journal*, 11 avril 1980). P. G.



308 : Franz Kafka
309 : Les Marx Brothers



XIV - Générations

Si les portraits de commande évitent toute espèce de sentimentalité, ceux de la mère de Warhol, peints deux ans après sa disparition, ouvrent un autre registre, plus inattendu, où se fait jour un sens aigu des liens du sang. Ces portraits dissimulent à peine une approche sacrée de la famille, qui devient très explicite dans les photographies et dessins des *Modern madonnas*.

310-311

Julia Warhola
1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Le portrait de la mère de Warhol, Julia Warhola (1892-1972), est, de tout point de vue, exceptionnel. Née Julia Zavacky, à Mikova dans l'ancienne Tchécoslovaquie, au sein d'une famille très modeste, elle épousa Andrej Warhola en 1909 et, après la naissance de leur fille qui ne survivra pas, émigra enfin en 1921 pour rejoindre son mari installé depuis huit ans à Pittsburgh. Neuf ans après la mort de celui-ci, elle emménagea définitivement chez son fils à New York en 1952 : « Ma mère avait fait irruption un soir dans mon appartement avec quelques valises et des sacs, m'annonçant qu'elle avait quitté la Pennsylvanie pour de bon "pour venir vivre avec [s]on Andy"[1]. » Ce jour-là, le fils était loin de penser que sa mère allait vivre avec lui (et en compagnie d'une armée de chats tous nommés Sam) jusqu'en 1970, date de son retour à Pittsburgh deux ans avant sa mort. Il n'imaginait peut-être pas plus que, après avoir beaucoup dessiné en sa compagnie durant son enfance, elle deviendrait son premier collaborateur, obtenant elle-même des distinctions du milieu publicitaire, notamment dues à sa calligraphie si caractéristique.

Avant de peindre son portrait, il l'avait filmée en novembre 1966[2]. Elle y apparaît comme une femme énergique que rien ne saurait impressionner. En même temps, il est évident qu'elle vit dans son propre monde : elle préférait s'exprimer dans le dialecte ruthénien de ses Carpates natales que son fils Andy comprenait parfaitement. Bernard Weinraub a restitué son anglais approximatif dans la transcription de l'entretien qu'elle lui accorda : « Andy toujours voulait images. Des bandes dessinées je lui achetais. Coupe, coupe, coupe bien. Coupe les images. [...] Enfant, maintenant homme, il vient et dit quelqu'un voulait lui donner 300 dollars pour image (elle rit)[3]. »
Robert Rosenblum concluait sa préface de 1979 en évoquant cette femme dépourvue de tout « glamour », que l'on pourrait juger incongrue dans une galerie de célébrités rivalisant de sophistication. En réalité, ce portrait, où elle apparaît par-dessus l'impasto avec une incontestable autorité, si proche et pourtant perdue pour toujours, n'est pas le simple fruit de la piété filiale de Warhol. Il est au cœur de ses interrogations sur l'existence et témoigne de la vanité pourtant indispensable des apparences quand vient le moment de méditer sur l'être dans l'étrange succession de ses incarnations. A. C.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 27.
2. Vers 1970, il consacra une vidéo à sa mère, intitulée *Julia Warhola in Bed*.
3. WEINRAUB (Bernard), « Andy Warhol's mother », *Esquire*, n° 66, novembre 1966, p. 99, 101 et 158.



Andy Warhol et sa mère, Julia Warhola, New York, 1958
Photo : Duan Michals



Sean Lennon
1985-1986

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 203,2 cm ; 40 x 80 inc.
Pittsburgh , The Andy Warhol Museum



Fils des musiciens et pacifistes John Lennon et Yoko Ono, Sean Lennon (né en 1975) fut régulièrement représenté par des visionnaires créatifs (comme John Cage ou Bob Dylan) – un intérêt qui se poursuivit après la mort tragique de son père en 1980. Une grande amitié débute entre Warhol et Sean Lennon peu avant la fête donnée à l'occasion du neuvième anniversaire du jeune garçon (9 octobre 1984), l'artiste indiquant dans son *Journal* dès le 11 avril 1984 : « Le petit Sean Lennon est absolument devenu raide dingue de moi ».
Cet attachement n'est pas surprenant, si l'on se réfère à la véritable passion de Warhol pour les enfants. Les expositions organisées par la galerie Bischofberger en 1983 à Zurich et à Newport (Rhode Island), qui montrent de petites toiles représentant des jouets (la série *Toy*) accrochées à hauteur d'enfant sur un papier peint reprenant le motif du tableau *Fish*, témoignent de l'estime que portait Warhol à la perception de l'art par les enfants.

Le portrait de Sean, qui aurait été peint en cadeau pour le Noël 1984[1], satisfit Warhol à tel point « qu'il en fut transporté et déclara qu'il ne ferait plus qu'un portrait par an jusqu'à la fin de sa vie[2] ». Nobuyuki Hiromoto écrit que l'artiste pensa un temps « à produire des portraits de mêmes personnes chaque année afin de s'assurer ainsi une source régulière de revenus, un peu à la manière des peintres de cour[3] ». Mais ses véritables intentions quant à la production annuelle de portraits de Sean demeureront à jamais mystérieuses puisqu'il mourut un mois plus tard.

La composition du portrait de Sean, dans sa version combinée, de face et de profil, évoque bien sûr la série de Warhol des *Thirteen Most Wanted Men*, inspirée des photographies d'identité judiciaire des criminels les plus recherchés par le FBI (cat. 13-14).
La juxtaposition de trois différentes facettes du visage, saisi simultanément sous plusieurs angles, s'inscrit également dans la grande tradition classique des triples portraits[4]. L'utilisation de la répétition de l'image et d'un fond recouvert de peinture argentée évoque la série d'Elvis dégainant son pistolet (cat. 204), rappelant ainsi au spectateur le lien entre Sean, la violence et la mort. M. S. / A. B.

1. WARHOL, *Journal*, 19 décembre 1984.
2. COLACELLO, 1990, p. 477.
3. HIROMOTO (Nobuyuki), « Andy Warhol : Conditions of Art », *in* cat. exp., Tokyo, 2000.
4. On pense, notamment, au *Triple portrait de Richelieu* par Philippe de Champaigne, c. 1642, Londres, National Gallery.

313

Mrs. Bilotti and Daughter 1981

[Mme Bilotti et sa fille]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



Mme Bilotti, Margaret (Tina) Embury Schultz de son nom de jeune fille, née aux États-Unis, est l'héritière des fameuses parfumeries Old Spice. Elle a épousé l'homme d'affaires italien Carlo Bilotti en 1968. La rencontre de son mari avec Warhol se fait d'abord par l'intermédiaire du magazine *Interview*, dans lequel le businessman achète des espaces publicitaires, puis par la commande qu'il passe auprès de l'artiste d'une série de peintures florales pour promouvoir ses fragrances[1]. Warhol souhaite alors réaliser son portrait, mais Bilotti lui suggère de peindre plutôt son épouse, Tina, et leur fille, Lisa. L'artiste, qui changeait souvent la couleur des cheveux de ses modèles, choisit de donner à « Tina, blonde aux yeux bleus, la même couleur spectaculaire que sa fille[2] ». Ce portrait est l'un des très rares cas où Warhol accepta de représenter deux personnes ensemble sur une même toile[3]. Il se révélera par la suite un précieux souvenir de Lisa, emportée par une leucémie à l'âge de vingt ans. Dans leur appartement new-yorkais, le tableau était exposé entre deux versions de *Mona Lisa*, également peintes par Warhol.

Plus tard, Bilotti désira créer un musée pour exposer son impressionnante collection d'art moderne et contemporain. Se sentant lié à Rome, il prit contact avec le maire de la ville pour discuter de son projet en 2006, quelques mois avant sa mort, le Museo Carlo Bilotti ouvrait ses portes. Parmi ses œuvres se trouvent une version de ce double portrait mélancolique réunissant son épouse et sa fille, des œuvres de Giorgio De Chirico, Salvador Dali, Roy Lichtenstein, Pablo Picasso et bien d'autres... E. S. / A. B.

1. BENNETT (Lennie), « The Art of Collecting », *St. Petersburg Times*, 6 mars 2005.
2. MOORE (Susan), « "God, you are demanding" : as the Museo Carlo Bilotti opens in Rome... », *Apollo*, juin 2006.
3. Site du Museo Carlo Bilotti : http://en.museocarlobilotti.it/.



314

Teresa & Zena Scharf 1984

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
Collection particulière

315

Kenny & Zena Scharf 1984

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
New York, collection particulière,
courtesy galerie Paul Kasmin

Champion d'une figuration libérée, inspirée du cartoon, de la télévision et du graffiti, Kenny Scharf (né en 1958 à Los Angeles) appartient à une génération, qui, dans un savant mélange de culture alternative et de réussite commerciale, a accompagné l'explosion du marché de l'art contemporain au début des années 1980. Comme Jean-Michel Basquiat, Kenny Scharf emprunte au langage et aux techniques de la rue. Ils pratiquent tous deux une peinture qui a gardé du « pop » une attirance pour la culture « basse », mais a omis la radicalité des logiques de reproductibilité au profit d'un retour de la signature, d'un style autographe. Au côté de Keith Haring, Kenny Scharf figure parmi les poulains de la galerie de Tony Shafrazi. Dans le New York de cette époque, Warhol est la légende vivante d'un underground décomplexé par son succès financier,



celui de « l'art des affaires ». « Il était mon héros, la raison pour laquelle je suis venu à New York, explique Kenny Scharf. [...] Il était tout pour nous. [...] Je le vois comme le grand-père de tout. Il était le père et nous étions les enfants[1]. » Warhol fréquente avec assiduité ses jeunes amis. Dans son *Journal*, il commente leurs succès et leur cote : « Les peintures de Kenny se vendent maintenant pour 30 000 dollars [...]. Keith [Haring] n'a jamais voulu que ses prix soient aussi élevés », note-t-il le 1er décembre 1984. Même si c'est avec la distance qui lui convient, l'idée d'une filiation n'est pas totalement rejetée par l'intéressé. Ce sentiment est évidemment prégnant dans le diptyque composé en 1984 autour de la famille Scharf (Kenny, Teresa et leur fille, Zena) – une famille divisée en deux volets : le premier regroupe le père et l'enfant ; le second, la mère et l'enfant.

La présence du nourrisson dans les deux images interdit toute jonction visuelle dans un même espace-temps. Certains éléments de la composition (la découpe en bas à gauche du premier panneau, celle en bas à droite du second) semblent orienter les deux volets vers une destination commune, mais leurs traitements divergent. Le portrait de Zena est appliqué sur un fond orné du logo General Electric, là où celui de Kenny est posé sur un monochrome. Le décadrage de l'épaule du peintre permet un jeu sur le motif rayé de sa tenue corsaire, clin d'œil lointain aux costumes marins de Picasso et plus certainement aux maillots portés par Warhol au milieu des années 1960. O. M.



1. Propos repris dans BOCKRIS, 1997, p. 464.

316-317

Senator Burda
1973

[Sénateur Burda]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

316 : Baden Baden, Museum Frieder Burda

317 : Zurich, galerie Bruno Bischofberger

318-321

Aenne Burda
1973

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Quatre panneaux : 50,8 x 40,6 cm ; 20 x 16 inc. chaque

New York, courtesy galerie Tony Shafrazi

322

The Three Gentlemen
1982

[Les Trois Gentlemen]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

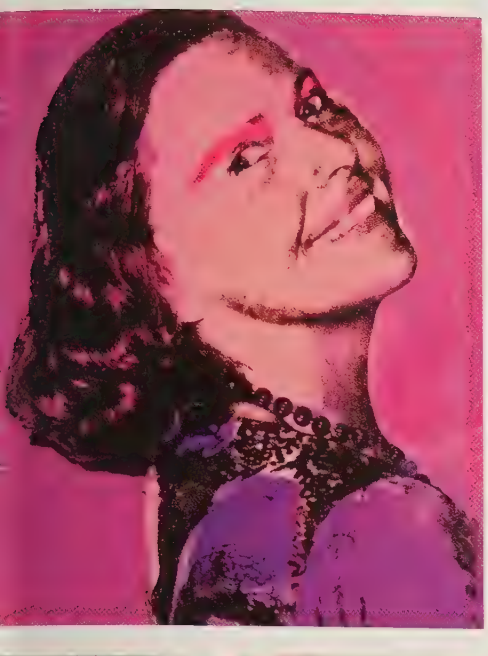
101,5 x 203 cm ; 40 x 80 inc.

Baden Baden, Museum Frieder Burda





Anna Magdalene Lemminger naît en 1909 à Offenbourg. À vingt et un ans, elle croise le destin de Franz Burda, propriétaire et directeur de la maison d'édition dans laquelle elle travaille. Celui-ci est animé de la même soif de réussir que la jeune femme ; sensible à sa beauté et à son ambition, il l'épouse en 1931.
Premier éditeur d'Allemagne à la fin des années 1930, Franz Burda (1903-1986) est, dès 1945, l'imprimeur officiel de tous les timbres et livres d'école des zones occupées par la France. Bien que certains lui aient reproché d'avoir profité de la politique d'aryanisation pour établir sa fortune, le Senator Burda[1], magnat de la presse allemande, demeure l'une des grandes figures de la reconstruction d'après-guerre. En 1949, son épouse crée sa propre maison d'édition ; avec la parution du magazine *Burda Moden*, consacré à la mode féminine, elle devient l'une des femmes les plus riches d'Allemagne. Chaque mois, la publication séduit un nombre croissant de lectrices à travers le monde. Diffusé dans quatre-vingt-neuf pays et traduit en seize langues, *Burda Moden* est également le premier magazine occidental à traverser le rideau











de fer, puisqu'il est vendu en URSS dès 1987. Les Burda commandent leurs portraits à la fin de l'année 1972. Leurs tableaux sont tous caractérisés par un style très pictural et une palette éclatante. Le Senator, tel un patriarche de l'ancienne garde, donne l'image d'une personnalité imposante et duelle, à l'instar de la moitié de son visage laissée dans l'ombre. Cette impression est encore renforcée par l'inversion du sens de la photographie dans la version rouge ici exposée. En comparaison, les portraits d'Aenne sont animés d'une énergie joyeuse : le sourire est généreux, le regard espiègle, le rythme (donné par l'alternance de deux clichés différents) dansant.

Ensemble, ils auront trois fils, Hubert, Franz et Frieder, à qui ils laisseront un véritable empire : « Burda », premier groupe de médias allemand au monde. Plusieurs années après leurs parents, les enfants eux aussi ont été immortalisés par Warhol. Regroupée sur un seul panneau, la fratrie a été rebaptisée « les trois gentlemen ». Disposés côte à côte, ils apparaissent tous en costume cravate, sur un fond graphique et moderne – incarnation d'une nouvelle génération de businessmen. É. P.

1. Il tire cette dénomination de ses fonctions de sénateur honoraire de l'université de Karlsruhe.

323-326

Yoyo 1972

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Quatre panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Zurich, collection Bruno Bischofberger

327-328

Nina 1976

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 102 x 96 cm ; 20 x $38^{1/10}$ inc. chaque ;

102 x 192 cm ; 40 x $75^{3/5}$ inc. l'ensemble

Zurich, collection Bruno Bischofberger



Contrairement aux portraits de Kenny, Teresa et Zena Scharf (cat. 314-315), ces tableaux de Yoyo Bischofberger et de sa fille Nina n'ont pas été conçus comme un ensemble cohérent mais sont venus grossir, au fil du temps, la galerie personnelle que Bruno Bischofberger inaugura en commandant, le premier, son portrait à Warhol (cat. 224). Compte tenu du rôle majeur que joua le marchand suisse dans le succès de l'artiste en Europe (il est l'intermédiaire, entre autres, des commandes du couple Agnelli, cat. 141-144, de Gunter Sachs, cat. 161-162, et de Brigitte Bardot, cat. 191-192), il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il ait lui-même sollicité le peintre pour immortaliser ses proches.
Le portrait que Warhol réalise de son épouse Christina, plus connue sous le nom de « Yoyo », date de 1972, année où il travaille, sous l'impulsion du marchand, à la fameuse série des *Mao* qui marqueront publiquement son retour à la peinture. Le traitement des quatre panneaux, par le choix d'harmonies de couleurs contrastées et la présence affirmée des traces de pinceau, correspond pleinement à cette phase de reconquête jouissive de la matière. Avec ses longs cheveux libres, sa pose de trois quarts, son regard franc – presque défiant – et sa moue boudeuse, Yoyo Bischofberger donne l'image d'une femme-enfant au charme dévastateur, encore très éloignée de la figure maternelle. Quatre ans plus tard, lorsqu'il exécute le portrait de sa fille Nina, Warhol choisit une palette aussi limitée que lumineuse. Surprise par le flash du Big Shot, la petite fille écarquille les yeux dans un mouvement plein de vie qui contraste formidablement avec les attitudes posées des clients habituels. Dans le regard de Nina, la mine ébaubie, on devine l'étonnement réciproque de l'artiste et de son modèle traqué par l'objectif ; à travers ce saisissant diptyque, c'est à la fois toute la spontanéité et tout l'émerveillement propres à l'enfance qui sont inscrits et pétrifiés dans la surface de la peinture. É. P.

329

Arne, Eva and Fred 1980

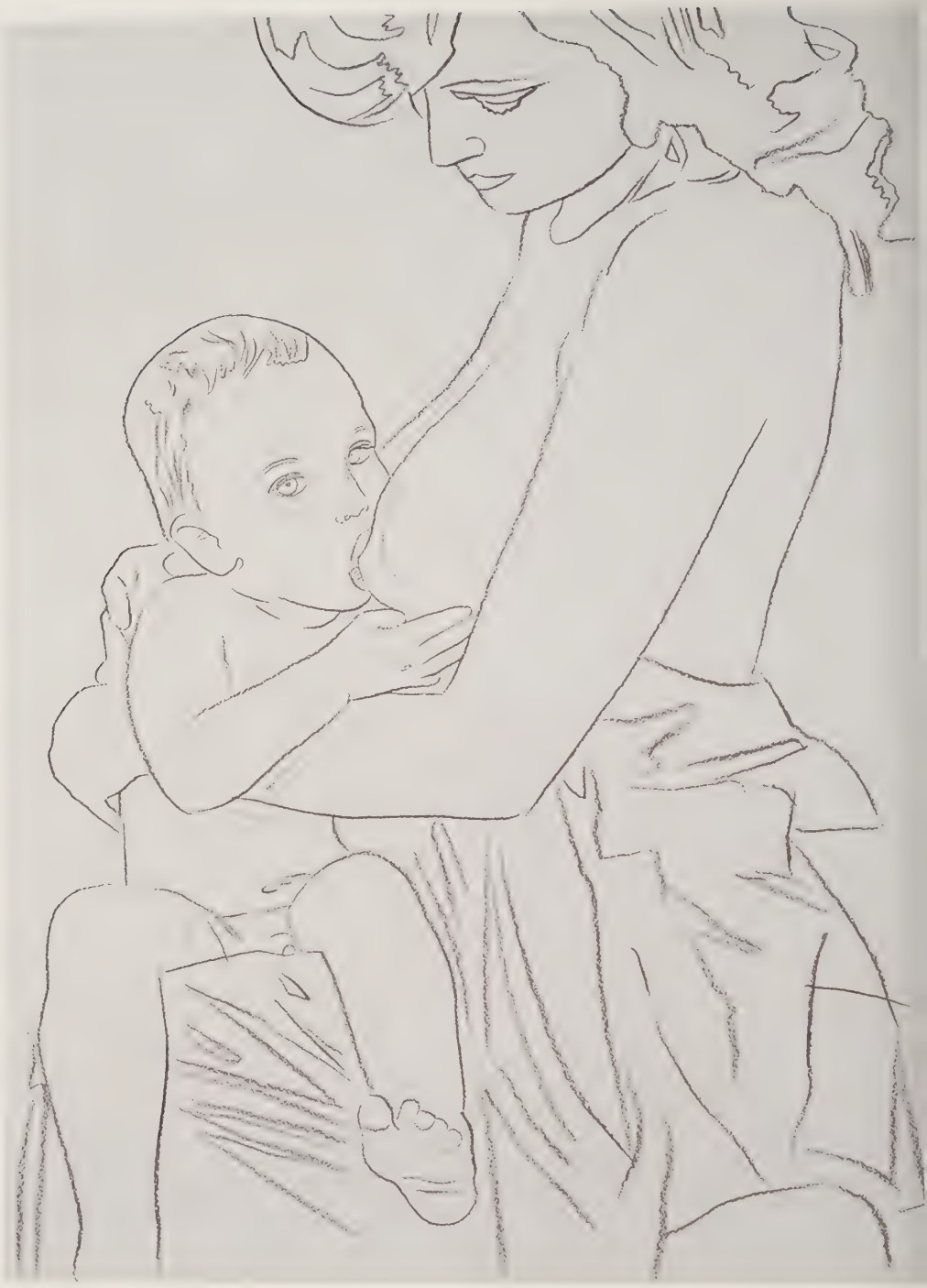
[Arne, Eva et Fred]
Acrylique, poudre de diamant et
encre sérigraphique sur toile
Trois panneaux : 50,8 x 101,6 cm ; 20 x 40 inc. chaque ;
152,4 x 101,6 cm ; 60 x 40 inc. l'ensemble
New York, courtesy Arne and Milly Glimcher,
galerie PaceWildenstein LLC



Quand le Polaroïd Big Shot a supplanté le photomaton pour la réalisation des portraits, un déplacement s'est opéré de l'espace urbain à l'espace privé de l'atelier. Le cérémonial change du tout au tout, le modèle se confrontant avec le peintre, au lieu, comme dans le cas d'Ethel Scull, d'être son complice. Dans ce qui est le dernier portrait basé sur des photomatons, apparaît Eva Glimcher (1899–1982) au centre, entourée de son fils, Arne (né en 1938), et de son associé, Frederic Bernhardt Mueller (1936–1989). Eva Glimcher y est souriante, tandis que, photographiés en buste, les deux hommes affichent des expressions sérieuses. On est très loin des facéties auxquelles se livraient Warhol et ses complices dans les photomatons de Times Square. La composition elle-même rompt avec les caractéristiques des portraits de commande et ne peut être rapprochée que du portrait des frères Burda, peint deux ans plus tard (cat. 322). L'assemblage des trois panneaux horizontaux gris bleu, rouge et bleu, où l'image tend à s'effacer, fait songer, par sa simplicité et sa rigueur, à une œuvre de Mark Rothko (même si, dans son entretien de 1963 avec David Bourdon, Warhol avait réfuté le moindre rapport avec la peinture de ce dernier[1]).

Arne Glimcher avait fondé la Pace Gallery à Boston en 1960 et la transféra à New York en 1963, date à laquelle Fred Mueller en devint l'associé. La liste des artistes avec lesquels elle a travaillé est longue : John Chamberlain, Jim Dine, Alex Katz, Elizabeth Murray, Robert Rauschenberg et Richard Tuttle, parmi d'autres. Depuis la fusion avec Wildenstein & Co en 1993, la galerie présente aussi des expositions historiques. Arne Glimcher est par ailleurs producteur et metteur en scène : *The Mambo Kings* (1992), *The Good Mother* (1988) et, plus récemment, *Picasso and Braque Go to the Movies* (2008). A. C.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 35.



330-331

Modern Madonna 1981

[Moderne Madone]

Graphite sur papier HMP

Deux dessins : 102,6 x 78,7 cm ; $40^{25/64}$ x 31 inc. chaque

330 : Bâle, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

331 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

332-335

Madonna and Child 1981

[Madone à l'Enfant]

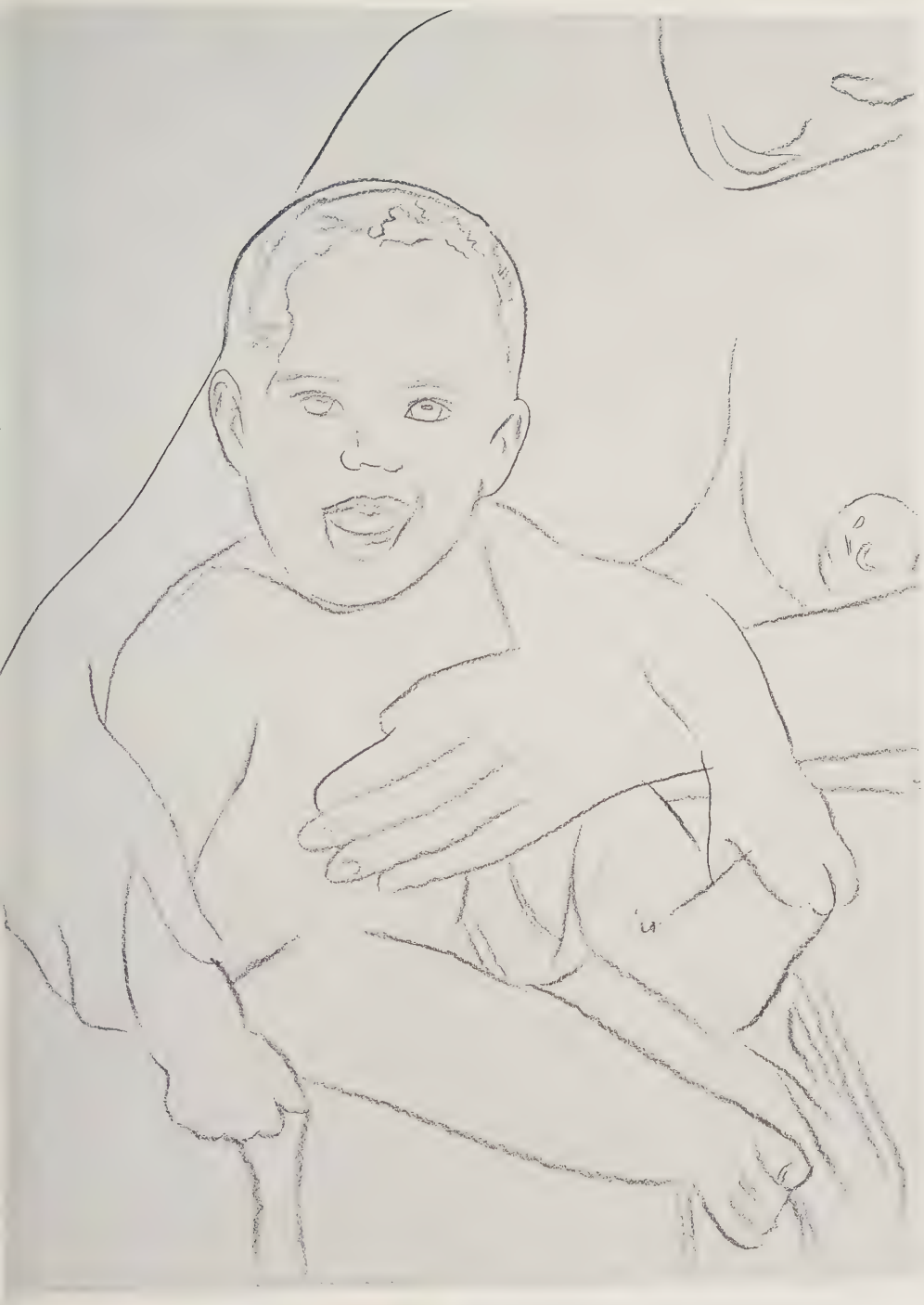
Polaroïd™, polacolor 2

Quatre planches : 10,8 x 8,6 cm ; $4^{3/4}$ x $3^{1/8}$ inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

« Quand je regarde autour de moi, à l'heure actuelle, le plus gros anachronisme que je puisse voir est la grossesse. Je ne peux pas croire que les femmes soient encore enceintes[1]. » Les motivations de Warhol pour entreprendre cette série de polaroïds et de dessins restent énigmatiques. À la date du 27 mars 1981, il note dans son *Journal* : « Je suis sûr que cette série va être un problème. C'est une chose beaucoup trop étrange, ces mères et ces enfants, et cette nourriture au sein. » Le mystère de la génération fascine l'artiste, ainsi qu'en témoigne la vidéo tournée pendant la prise de vue. Manifestement impressionné par l'intimité du rapport unissant l'enfant à sa mère, il se tient à distance respectueuse, comme s'il affrontait une scène qui est pour lui de l'ordre du tabou. Le fait que cette séance de prise de vue n'ait donné lieu qu'à quelques dessins, et non à des peintures, montre encore sa perplexité à l'égard du sujet[2]. Warhol fit venir à la Factory plusieurs modèles de jeunes mères recrutées dans une agence de mannequins spécialisée. Tous les dessins se concentrent sur l'acte de l'allaitement et excluent parfois la figure maternelle. Alors que sont rares les doubles portraits où les modèles se touchent (voir cependant cat. 256-257, 313-315), Warhol se focalise sur ce contact étroit, révélateur d'un rapport fusionnel. Il y perçoit sans doute une pratique archaïque mise en déroute par la pédiatrie moderne dans les années 1930 et à laquelle l'industrie alimentaire a retiré ses vertus d'excellence nutritive. Le symbole, pourtant, a repris tous ses droits depuis la fin des années 1970. Si Warhol ne pouvait manquer d'être sensible à cette question de l'alimentation, la dimension religieuse du sujet est plus importante encore et le titre évoque évidemment la Vierge Marie. Il actualise un récit mythique, lui donne corps, en préservant précisément la dimension profane de l'acte nutritif : dans le droit fil de la tradition chrétienne, il insiste ici sur l'humanité du fils de Dieu. Dans la perspective de sa réflexion sur l'image et l'incarnation, cette série de dessins aussi fragiles qu'affirmatifs a une importance indiscutable. A. C.

1. WARHOL, *Philosophie*, p. 103.
2. *Cf.* cat. exp., Cologne, 1999.











336

Raphaël Madonna - $ 6.99 1985

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
396,9 x 294,6 cm ; 156¼ x 116 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Réalisée à partir d'une reproduction de la célèbre *Madone Sixtine* (1513-1514, Dresde, Gemäldegalerie) destinée à orner le tombeau de Jules II, *Raphaël Madonna - $ 6.99* reprend le thème de la mère à l'enfant que Warhol a abordé quelques années plus tôt dans la série des *Modern Madonnas* (cat. 329-330). Le tableau conserve en partie la composition du maître de la Renaissance italienne : la Vierge à l'Enfant y apparaît à l'avant d'un rideau théâtral (symbolisant le passage entre le monde céleste et le monde terrestre), entourée de saint Sixte et sainte Barbe. La Madone est à nouveau figurée dans la partie inférieure, renversée cette fois, et substituée à la balustrade sur laquelle Raphaël avait représenté le diadème papal et deux *putti* mélancoliques[1]. Partout les formes sont réduites à de simples contours, pures lignes noires qui se détachent nettement sur la toile laissée blanche et laissent une impression d'inachèvement. Les seules touches de couleurs sont concentrées dans trois zones bien définies : le manteau bleu de la Vierge, la carnation rosée de l'Enfant Jésus et le cartouche surdimensionné portant l'inscription « $ 6.99 ». Entre la version originale et la réappropriation de Warhol, les nuées divines ont disparu, comme si elles s'étaient évaporées dans le flot des images quotidiennes de la société de consommation de masse.
Alors que les photographies de *Modern Madonnas* sacralisaient de simples mères allaitant leur enfant, *Raphaël Madonna - $ 6.99* semble procéder d'un mouvement inverse – celui d'une banalisation des icônes religieuses et d'une marchandisation des images de dévotion populaire. Par son traitement graphique mêlant iconographie publicitaire et religieuse, le tableau annonce également la série des *Last Suppers* de 1986, notamment la version qui juxtapose à la Cène le logo des Wise Potato Chips[2]. Vision contemporaine d'une sacralité dissoute dans la trivialité du monde terrestre, le tableau souligne surtout le mystère de l'Incarnation en donnant un visage particulièrement humain aux personnages divins.
À l'entrée du 5 mars 1858, le *Journal* des Goncourt insistait déjà sur la nature terrestre des vierges de Raphaël : « Raphaël a créé le type classique de la vierge par la perfection de la beauté vulgaire [...]. Ses vierges sont des mères mûres et bien portantes, des épouses de saint Joseph[3]. » Contrairement aux apparences, *Raphaël Madonna - $ 6.99* n'est donc pas une provocation blasphématoire à l'encontre de la religion chrétienne – bien au contraire, elle est le prolongement de l'humanisation de la représentation du divin mise au service de la foi. É. P.

1. Le tableau de Raphaël est d'ailleurs souvent réduit à ces deux *putti*, détail largement reproduit (cartes postales, posters, calendriers, etc.) et devenu aujourd'hui bien plus populaire que la composition intégrale.
2. *The Last Supper (Wise Potato Chips)*, 1986, acrylique et encre sérigraphique sur toile, 299,7 x 640 cm, The Brant Foundation, Greenwich, CT, *in* cat. exp., Monaco, 2003, repr. P. 492-493.
3. *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire. Premier volume, 1851-1861*. Paris, G. Charpentier et Cie, 1888, p. 228.



Raphaël, *Madone Sixtine*, 1513-1514
Huile sur toile
265 x 196 cm
Dresde, Gemäldegalerie


666



XV - La dernière cène

Jackie Kennedy, *Chaises électriques* : dans les années 1960, l'œuvre de Warhol puise aux désastres de l'époque. La mort est à la fois visible et invisible, omniprésente et absente. Les *Crânes* monumentaux de 1976 manifestent son empire, tandis que *Le Christ 112 fois*, repris de *La Dernière Cène* de Léonard, ouvre aux formes d'un autre monde.

337

Big Electric Chair 1967-1968

[Grande chaise électrique]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

137,2 cm x 185,4 cm ; 54 x 73 inc.

Paris, Centre Pompidou – musée national d'art moderne, don de la Fondation De Menil (1976)

CR, vol. 2B, n° 2036

Warhol avait songé à intituler sa première exposition personnelle européenne, en 1964 à la galerie Sonnabend à Paris, « Death in America », insistant sur le fait que le style de vie américain restait spécifique jusque dans ses manières de mourir[1]. Ce titre a pu être inspiré par l'essai de la Britannique Jessica Mitford, *The American Way of Death* (1963), analyse critique de l'évolution des pratiques et du vocabulaire funéraires qui provoqua en son temps une retentissante polémique et devint un best-seller[2]. Le coût de la mort, écrivait-elle avec un humour warholien, croît plus rapidement que celui de la vie : la mort est un marché concurrentiel comme un autre.

Les premières *Chaises électriques*, qui forment un sous-ensemble des *Catastrophes*, datent de cette même année. Elles sont élaborées à partir d'une photographie de l'agence de presse World Wide Photo datée du 13 janvier 1953 et ainsi légendée : « Voici une vue de la chambre de la mort et de la chaise électrique à la prison de Sing Sing à Ossining, État de New York, sur laquelle seront électrocutés les condamnés Julius et Ethel Rosenberg, espions de l'industrie atomique. » Les Rosenberg furent exécutés le 19 juin de la même année.

La plupart des œuvres de cette première série reprenaient plusieurs fois l'image sur un même tableau, et l'effet dramatique en était parfois renforcé par l'adjonction d'un panneau monochrome. Une deuxième série d'œuvres, déclinées sur une large gamme chromatique, dites *Petites chaises électriques*, fut réalisée fin 1964-début 1965 : chacun des tableaux ne comporte qu'une seule image. À l'occasion de la grande exposition au Moderna Museet de Stockholm de 1968 organisée par Pontus Hulten, Warhol exécuta douze nouvelles peintures, dites *Grandes chaises électriques*, dont celle présentée ici. Le cadrage, dans ces tableaux, est beaucoup plus serré : les portes, le plafond et le panneau « Silence » ont disparu, le regard est immédiatement confronté à la chaise électrique. Dans les *Accidents de voitures*, la mort est à l'œuvre et s'acharne sur ses victimes. L'étrange pouvoir de cette image tient en grande partie à l'absence de figure humaine : la mort reste totalement abstraite, mais, dira-t-il en 1981, « elle vous donne vraiment l'air d'une star ». A. C.

1. *Cf.* son entretien avec Gene Swenson, WARHOL, *Entretiens*, p. 40.
2. Son livre systématisait les observations sarcastiques d'Evelyn Waugh dans son roman *The Loved One* (1948, trad. fr. *Le Cher Disparu*, 1984).

338-339

Self-Portrait
1978

[Autoportrait]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 102,6 x 102,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Dans une œuvre qui a toujours souhaité en rester à la surface des choses, l'autobiographie est un exercice difficile mais obligé. Elle est pour Warhol la meilleure façon de contrôler son image, et surtout d'éviter d'en fixer une. Ses nombreux écrits et entretiens en sont la meilleure preuve. L'autoportrait, genre considéré avec régularité par l'artiste depuis les années 1960, pourrait participer du même éloge de la fuite. Mais Warhol y a au contraire développé une recherche sur l'intemporalité qui va s'amplifier à mesure que son œuvre se prolonge. Ce goût pour un sentiment d'éternité donne à ses propres portraits un caractère posthume. Plus que la série des *Crânes* de 1976, ou que l'*Autoportrait avec un crâne* de 1977, deux variations autour de la vanité (et donc plaçant l'artiste du côté des vivants), le *Self-Portrait* de 1978 appartient au royaume des ombres, des spectres et des fantômes.

Davantage que dans ses portraits de commande, Warhol introduit régulièrement dans ses propres représentations des éléments qui en appellent à la fiction (le crâne, mais aussi l'imperméable, les lunettes, le maquillage...). L'Autoportrait de 1978 n'est pas accessoirisé, mais utilise la base technique du travail (les interactions entre photographie, peinture, sérigraphie) pour construire une image aux évocations surnaturelles. Le portrait ne serait pas tant celui de l'artiste que celui de son aura. Son apparence étrange renoue avec les inventions formelles des photographes spirites du XIX^{e} siècle et les hallucinations psychédéliques des années 1960.
Ce sentiment vient du traitement en négatif du tableau, mais surtout du trouble provoqué par la coexistence emmêlée de trois profils successifs. Obtenu par la surimpression de trois écrans sérigraphiques sur le même support, l'autoportrait contient les traces supposées d'une rotation. La superposition des trois visages sur une toile marquée par des traces de pinceau imprime le buste de l'artiste comme celui d'un passe-muraille.

Jouant avec les codes de la photographie et de la peinture, l'œuvre montre l'enregistrement répété par trois fois du passé et la coexistence anachronique de différentes émanations de celui-ci : un souvenir, un fantôme et un revenant.
O. M.





340-355

Jackie 1964

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Seize panneaux : 50,8 x 40,6 cm ; 20 x 16 inc. chaque

New York, collection José Mugrabi

CR, vol. 2A, nos 1094, 1058, 1235, 1152, 1121, 1102, 975, 1193, 1081, 1007, 1033, 1086, 1219, 1016, 1146 et 1179

« Quand le président Kennedy fut assassiné cet automne [1963], j'entendis la nouvelle à la radio tandis que je peignais seul à l'atelier. Je ne pense pas avoir manqué une bribe. [...]. J'avais trouvé formidable que Kennedy soit président : il était beau, jeune, élégant, mais cela ne me touchait pas tellement qu'il soit mort. Ce qui me gênait, en revanche, était la façon dont la télévision et les radios programmaient la tristesse de chacun[1]. »
Les semaines suivant l'événement, Warhol accumule les documents relatifs au drame. Il sélectionne, dans les journaux et magazines, huit images de Jacqueline Kennedy. Deux clichés, pris dans le cortège officiel de Dallas, montrent une épouse encore souriante, qui, venue soutenir son mari dans sa campagne de réélection, se prête volontiers au jeu des photographes. Quelques heures après l'assassinat, deux autres images la figent, pensive, assistant à l'investiture présidentielle de Lyndon Baines Johnson. Dans l'avion de l'US Air Force, pendant qu'il prête serment, Jackie, sous le choc, porte encore les vêtements tachés du sang de son mari. Les quatre dernières images de la série présentent le visage fermé de la jeune veuve lors des funérailles qui se tiennent à Washington le 25 novembre.

À partir de ces photographies, Warhol produit plus de trois cents panneaux de Jackie tout au long de l'année 1964. Ces petites toiles, d'un peu plus de cinquante centimètres, existent de manière autonome ou groupée. Les combinaisons les plus fréquentes sont des assemblages de huit et seize panneaux qui permettent de faire figurer au moins une image de chaque moment du drame. Toutes les reproductions ont été recadrées en gros plan sur le visage de Jackie, puis sérigraphiées sur fond uni. La palette de la série, du bleu acide au bleu profond, blanc et doré, donne une tonalité mélancolique à l'ensemble et participe efficacement à la réappropriation affective de l'image publique de la première dame des États-Unis.
Jouant de la multiplication et de l'inversion des images, le regroupement de portraits offre plusieurs points de vue qui se succèdent et se compriment dans le temps. Expérience du flot d'images publiques s'imposant au spectateur, zoom, effet de déjà-vu, flash-back de séquences perturbant la lecture linéaire de l'œuvre – la construction du tableau est éminemment cinématographique. Le genre du portrait y est traité avec une dimension biographique – ou plutôt « microbiographique », dans la mesure où il n'est ici question que de quatre jours de la vie d'une femme.
Dès novembre 1964, un ensemble de *Jackies* est exposé à la galerie Castelli, dans une salle à l'écart des *Flowers* : continuum de la série des morts, nouvel avatar des catastrophes. On oublie trop souvent qu'il s'agit aussi d'une peinture d'histoire contemporaine. Ces portraits mémoriels sont le témoin et l'instrument du passage, dans la conscience collective, de Jacqueline Kennedy – la figure politique – à *Jackie*, l'héroïne de tragédie grecque, incarnation d'un calvaire moderne. É. P.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 92.



356-359

Skull 1976

[Crâne]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Quatre panneaux : 183,2 x 204,5 cm ; 72 1/8 x 80 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum





Warhol avait acheté au marché aux puces à Paris un crâne qu'il demanda à son assistant de l'époque, Ronnie Cutrone, de photographier sous différents angles. Comme pour la série *Marteau et faucille* créée à la même époque, Cutrone avait disposé l'objet sur des tréteaux recouverts, ainsi que le mur, d'un papier blanc immaculé[1]. Warhol avait sans doute minutieusement réglé avec lui les éclairages, se rendant compte que l'ombre projetée du crâne photographié de trois-quarts évoquait le profil d'un nouveau-né. La vie et la mort sont réunies en une seule et même image, le *memento mori* se trouve, de façon presque subliminale dans certains tableaux, de façon plus marquée dans d'autres, emporté dans une perspective cyclique. Ces œuvres réactivent de façon secrète le souvenir des *pysanky*, ces œufs de tradition slave que peignait la mère de Warhol à Pittsburgh, où était représenté en symboles graphiques l'éternel cycle de la vie et de la mort.

La palette est particulièrement diversifiée dans cette série et provoque des effets parfois déconcertants. Dans l'une des très grandes versions (335,9 x 381,6 cm), conservée au Andy Warhol Museum, l'ossement peint en un rose qui rappelle





la couleur de la peau se détache sur un fond vert. Dans l'une de celles présentées ici, le rouge éclate sur un fond noir et gris ; dans une autre, la zone où vient s'inscrire l'ombre est d'un rouge plus liquide. Comme souvent chez Warhol, non seulement les significations sont multiples, mais leurs connotations sont aussi bien tragiques qu'ironiques. « On a été si souvent en Italie, disait-il à Glenn O'Brien, et tout le monde me demandait si j'étais communiste parce que j'ai peint Mao. Alors maintenant je peins des marteaux et des faucilles pour le communisme et des *Crânes* pour le fascisme[2]. » Ronnie Cutrone avait observé que ces *Crânes* constituaient le portrait de tout le monde – on pourrait aussi les comprendre comme les miroirs ultimes de toutes les effigies warholiennes. Ces modèles décharnés du type humain, en tout cas, viennent s'inscrire à la surface d'un autre plan : on n'en a jamais fini avec le jeu des apparences que Warhol met encore une fois en abyme. A. C.

1. *Cf.* FREMONT, *in* cat. exp., New York, 2006, p. 91.
2. WARHOL, *Entretiens*, p. 242.



360

The Last Supper (Christ 112 times), Yellow 1986

[La Dernière Cène (le Christ 112 fois), jaune]
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
203 x 1 069,3 cm ; 80 x 421 inc.
New York, collection José Mugrabi

Il existe d'étranges correspondances dans la vie de Warhol. En 1985, son premier marchand dans les années 1950, Alexander Iolas, lui commande, en association avec la banque Credito-Valtellinese, une série d'œuvres d'après *La Dernière Cène* de Léonard. Certaines seront montrées en janvier 1987 au Palazzo delle Stelline, Corso Magenta, en face du réfectoire du couvent de Santa Maria delle Grazie où la fresque fut peinte de 1495 à 1497 à l'instigation de Ludovico Sforza, duc de Milan. Toujours réticent à donner quelque explication que ce soit, Warhol dénie toute signification particulière à l'œuvre de Léonard au cours de son entretien avec



Paul Taylor[1]. Jane Daggett Dillenberger, cependant, a montré que l'image de *La Dernière Cène* se retrouvait sous différentes formes dans l'environnement familial des Warhola[2]. À l'évidence, cette image, dans ses reproductions les plus approximatives et les plus pauvres, a impressionné le jeune Warhol. Elle donne lieu à une vaste série de plus de cent numéros, au sein de laquelle on doit distinguer deux groupes distincts : les tableaux peints « à la main » à l'aide de l'épiscope, d'une part, et ceux sérigraphiés, d'autre part, qui furent montrés à Milan. Warhol utilisa une reproduction des contours de la fresque de Léonard puisée dans la *Cyclopedia of Painters and Painting* (compilée par John Denison Champlin Junior en 1913), pour les premiers, et la photo d'une gravure de Raphael Morghen de 1800, pour les seconds. Il existe enfin un ensemble d'œuvres sur papier, basées sur cette dernière source.

Pour le *Christ 112 fois*, dont il existe une autre version en noir et blanc, Warhol fit un écran sérigraphique à partir de l'une de ses propres interprétations, ce qui constitue l'ultime étape d'un processus d'appropriation de l'image de la fresque.

Dans cette œuvre, dont la démesure est accrue par la répétition, tout se passe comme si l'on avait affaire à une image mnémonique resurgissant de façon obsessionnelle. Il ne reste plus grand-chose de l'aspect que prenait le Christ dans l'œuvre de Léonard : penchée vers la droite, la figure est réduite aux éléments caractéristiques qui permettent une identification immédiate du sujet. La couleur jaune elle-même peut être perçue comme le modeste équivalent de la feuille d'or que Warhol avait utilisée pour sa *Marilyn* (cat. 9-11) dans les années 1960. Le nombre des figures n'est évidemment pas dû au hasard : le chiffre douze évoque les apôtres (mais aussi le zodiaque), le un étant évidemment le Christ lui-même. A. C.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 385.
2. DAGGETT DILLENBERGER (Jane), *The Religious Art of Andy Warhol*, p. 79 *sq.*





Détails cat. 360

Silver Clouds 1966

[Nuages argentés]

Films plastiques métallisés gonflés à l'hélium

81,3 x 121,9 x 38,1 cm ; 32 x 48 x 15 inc.

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

En 1965, Andy Warhol décide apparemment d'abandonner la peinture afin d'explorer d'autres domaines d'expression artistique. Au mois d'avril 1966, il commence à faire la promotion de son spectacle, l'*Exploding Plastic Inevitable*, événement multimédia auquel participe le Velvet Underground[1] avec la chanteuse Nico. Le spectacle coïncide avec une seconde exposition à la galerie de Leo Castelli d'œuvres contrastées : une pièce aux murs recouverts d'un papier peint à tête de vache, à côté d'une autre présentant les *Silver Clouds* gonflés à l'hélium.

L'idée initiale de Warhol étant de créer une ampoule électrique gonflée à l'hélium, il demande de l'aide à Billy Klüver, ingénieur aux laboratoires Bell du New Jersey. Les calculs et les quelques tests effectués par Klüver lui font prendre conscience que ce projet d'ampoule n'est pas réalisable, les matériaux envisagés étant trop lourds pour pouvoir flotter. Son collègue Harold Hodges trouve un film plastique métallisé, baptisé « Scotchpack » et fabriqué par la Minnesota, Mining & Manufacturing Company (3M), essentiellement utilisé pour envelopper les rations de combat de l'armée. Après avoir vu ce matériau réfléchissant, Warhol se décide à faire des nuages[2]. Le film est plié en deux, scellé thermiquement sur trois côtés et rempli d'hélium. Les nuages sont une œuvre d'art interactive, les visiteurs étant invités à les pousser doucement et à les regarder s'élever dans les airs[3].

Les *Silver Clouds* réapparaissent après que le danseur et chorégraphe américain Merce Cunningham les ait découverts à l'exposition de 1966. Pour son spectacle suivant, *Rainforest*, donné au Buffalo Art Festival en 1968, il demande à Jasper Johns de dessiner les costumes et à Warhol ses nuages pour constituer un décor flottant, « complétant à merveille la chorégraphie libre de Cunningham[4] ».

Les *Nuages argentés* de Warhol combinent le mouvement, la participation du public et de l'environnement ; ils se rapprochent de l'art cinétique, courant se caractérisant par une recherche et un travail sur le mouvement. Klüver va devenir une personnalité associée au milieu artistique new-yorkais et fournir une assistance technique à d'autres artistes, dont le sculpteur Jean Tinguely, Jasper Johns et Robert Rauschenberg[5].

E. S. / A. B.

1. Ce groupe de rock est formé en 1965 par Lou Reed (chant, guitare), Sterling Morrison (guitare), John Cale (basse et violon) et Maureen Tucker (batterie). Warhol concevra la pochette de leur premier album, dite « pochette à la banane » (N.D.T.).
2. BOURDON, 1989, p. 229.
3. *Ibid.*
4. *Id.*, p. 231.
5. JOHNSTON (Jill), « Billy Klüver, 1927-2004 », *Art in America*, mars 2004.



Entretien

Andy Warhol s'entretient avec Edward Lucie-Smith

BBC, Radio Three, 27 janvier 1981

Traduit de l'Anglais par Alain Cueff

Dessiné, peint ou filmé, le portrait occupe une place centrale dans l'œuvre de Warhol. Qu'il s'agisse de Marilyn, de *La Joconde*, de Mick Jagger, de Sigmund Freud, du Christ, de clients fortunés ou de lui-même, tous répondent au même schéma. Saisis dans une pose frontale, pétrifiés par des aplats de couleurs acides, dépourvus de toute psychologie, privés à jamais de ce qui les rendrait vivants, ces visages semblent fixer le spectateur dans les yeux, à l'instar des effigies mortuaires du Fayoum. La séduction qu'ils exercent d'abord fait bientôt place à l'effroi.

Au début des années 1980, Warhol systématise le principe du portrait de commande : la tarification (25 000 $ le premier, 5 000 $ chaque exemplaire supplémentaire), la procédure technique (des centaines de polaroïds, dont un seul est finalement retenu) et les modalités d'exécution sont pratiquement invariables. Pour beaucoup d'observateurs, cette entreprise warholienne est suspecte et ne saurait en aucun cas être considérée comme un projet artistique. Le jugement sévère porté sur cet « art des affaires » s'étend à l'ensemble de l'œuvre. Il est significatif que, au cours du présent entretien enregistré à New York, aucune allusion ne soit faite à l'exposition alors présentée au Jewish Museum, intitulée « Andy Warhol : *Ten Portraits of Jews of the Twentieth Century* ».

Volontiers provocant, Edward Lucie-Smith est, pendant les vingt minutes que dure la conversation, à la fois bienveillant et ironique. On en perçoit les différentes inflexions à l'écoute de l'entretien, qui est diffusé sur le site de la BBC (http://www.bbc.co.uk/bbcfour/audiointerviews/). Fidèle à sa tactique, Warhol ne cherche jamais à prouver qu'il n'est pas dupe, se garde bien d'argumenter, mais retourne en toute discrétion les litotes de son interlocuteur.

John Edward Mackenzie Lucie-Smith, né en 1933, poète, romancier, critique et historien d'art, également photographe, est un auteur prolifique qui a publié plus d'une centaine de livres. On lui doit notamment *Mouvements dans l'art depuis 1945* (Thames and Hudson), traduit en plusieurs langues, ainsi que des études sur l'érotisme et sur la peinture académique du XIX^{e} siècle, qu'il s'est attaché à réévaluer. Il a en outre réalisé pour la BBC une série d'interviews avec des artistes contemporains.

La traduction de l'entretien a été établie à partir de la transcription manuscrite réalisée par les soins de la BBC. A. C.

Edward Lucie-Smith : Andy Warhol, vous décririez-vous comme un solitaire ou comme une personne sociable ?

Andy Warhol : Euh... simplement une personne.

Et quelle sorte de personne êtes-vous maintenant...

Pensez-vous avoir beaucoup changé depuis que vous êtes devenu un artiste célèbre ?

Euh... non, je suis vraiment le même.

Est-ce que l'idée d'être célèbre a de l'importance pour vous ?

J'aime beaucoup travailler et je ne pense pas à ça. Je... J'aime simplement faire ce que je fais.

Je vous pose la question parce que, en ce moment, vous semblez être très occupé à peindre des célébrités.

Non, non. Je peins tout le monde. Tous ceux qui me le demandent.

Comment choisissez-vous ceux que vous allez peindre – parce qu'ils le demandent ?

Oui, c'est la seule façon. Et puis, j'aime bien. J'aime tout le monde. Alors... je ne me demande pas, vous savez, si je les aime ou non. J'aime vraiment tout le monde.

Mais ce sont eux qui vous choisissent plutôt que vous ne les choisissez...

Euh... Oui.

Et que recherchez-vous quand vous faites un portrait ?

Oh, eh bien... Eh bien, j'essaie de faire... J'essaie de faire en sorte que les gens aient l'air... Et j'essaie de faire de grands dessins, simples... simples surtout.

Pourquoi répétez-vous si souvent l'image ?

Euh... eh bien, je me dis toujours que je ne fais pas bien la première, alors je... J'essaie de la faire plus... vous savez... Je veux dire, avec les portraits c'est... c'est ce que j'ai fait, et ensuite j'ai essayé de les refaire, et ensuite, au bout d'un moment, vous en avez plus d'un. Ça me prend plus de temps.

Pensez-vous que cela vous en dise plus sur la personne ?

Euh... en faisant... vous savez, en y passant plus de temps, c'est comme quelqu'un qui passe plus de temps sur une image. Je passe simplement plus de temps en faisant plus d'une image.

Hum. Comment préparez-vous un tableau ?

Quel est le processus ?

Hum... J'ai ça... Monsieur... monsieur Land[1] a inventé cette caméra fantastique qu'on appelle « Polaroïd ». Ça s'appelle un « Polderoy »... [*sic*] un « Big Shot », et je photographie simplement le visage de la personne. Je... Je n'ai pas encore appris à photographier tout le corps. Je veux dire... je l'ai fait avant, mais pas... pas vraiment. Donc cette... cette image prend juste... une image de... simplement le visage, et... je ne sais pas, il y a quelque chose avec cette caméra qui la rend... qui rend une personne impeccable. Et ça prend... juste leur tête. C'est comme une photo de passeport. D'habitude, elles sont très bonnes.

Prenez-vous plus d'une photo, ou seulement une ?

Non. Je prends... J'en prends au moins 200. Peut-être plus.

Et ensuite vous choisissez.

Euh... ensuite... oui... Ensuite, je choisis... Et parfois je... vous savez, je prends la moitié d'une image... une image et une autre image... d'une autre image.

Et que faites-vous quand vous avez la bonne image ?

D'habitude, c'est une photo couleur, et je la transforme en photo noir et blanc. Et ensuite, à partir de là, je la transforme en... Je l'agrandis à la taille. Je... je n'ai pas d'autre choix que les images de 1 m sur 1 m. Alors, j'en agrandis deux de 1 sur 1.

Et ensuite ?

Ensuite j'ai... je fais faire un écran sérigraphique, et ensuite je... je mets la peinture dessus, ensuite je peins par-dessus. Et j'essaie d'avoir les couleurs justes et, parfois, c'est difficile, mais... parfois, c'est facile.

Quelles sont les couleurs justes ? Comment savez-vous lesquelles sont justes ?

Eh bien... euh... Eh bien, je ne sais pas. Après avoir terminé, vous savez si c'est juste ou pas.

Vous n'avez jamais essayé de donner l'apparence de la vie, n'est-ce pas ?

Mon Dieu, je ne saurais pas comment faire.

Choisissez-vous toujours des couleurs artificielles ?

Oui, j'utilise des couleurs artificielles la plupart du temps. J'essaie de trouver les couleurs chair... J'ai tellement de couleurs différentes... Couleurs chair, mais peut-être qu'un jour je trouverai la bonne couleur chair.

Mais en attendant, vous faites avec ce que vous avez ?

Oui. D'habitude, elles sont plus roses que... vous savez, plus olive, ou quelque chose comme jaune.

Vous considérez-vous d'abord comme un peintre ?

Oui. Certainement. Parce que... j'ai un bureau et tous ces gens qui travaillent, c'est la seule chose qui puisse payer les factures.

Quoi donc... faire des peintures ?

Euh...

Pourquoi utilisez-vous la peinture pour financer d'autres choses de cette façon ? Pensez-vous que les autres choses soient tout aussi intéressantes ?

Oh oui, elles le sont. On a un magazine appelé *Interview*, et... qui marche assez bien. Et on... je ne sais pas... Les gens ont toujours été gentils avec moi, j'ai toujours l'impression qu'en découvrant de nouveaux jeunes gens, eh bien, je pourrais les aider de la même façon que les gens m'ont aidé.

Est-ce que le but d'*Interview* est aussi de faire des portraits ?
Non, le but d'*Interview* est en quelque sorte de faire connaître de nouveaux jeunes à... juste de faire connaître des jeunes dont personne n'a entendu parler.
Et de les aider à poursuivre leur propre carrière ?
Oh... je l'espère, oui. Nous avons beaucoup de monde qui travaille pour le magazine, alors ça occupe pas mal de gens. Et ils sont tous très gentils.
Jusqu'à quel point vous occupez-vous du magazine ?
Oh, eh bien c'est... c'est dans les mêmes bureaux. Je... je les vois tous les jours. Et ensuite je... je réalise quelques entretiens, mais je... je choisis toujours les gens qui parlent beaucoup.
Contrairement à vous.
Oui... ils... je choisis toujours... je m'assure qu'ils ont des choses à dire. Et ils n'arrêtent pas de parler.
Eh bien, vous semblez considérer la peinture presque comme une sorte de travail social.
Hum... eh bien... ça l'est, oui. Parce que... en fait la meilleure chose avec ça, c'est que ça me permet d'aller partout. Je suis... eh bien, en fait, je suis une espèce de portraitiste voyageur. Je... je dois voyager et... et prendre des polaroïds et revenir et me mettre au travail... travailler sur eux à New York. Et... et ensuite on va dans beaucoup de pays différents et on voit beaucoup de choses différentes.
Pourquoi avez-vous cessé de faire d'autres images ? Par exemple, vous faisiez des accidents de voiture – je me souviens des *Désastres roses*, et vous peigniez des chaises électriques et des choses comme ça.
Oh, je ne peux tout simplement pas penser à tout.
Et vous avez aussi arrêté les animaux ?
Eh bien, personne ne m'a demandé d'en faire un seul.
Ainsi... être un portraitiste est en effet ce que... ce que d'autres vous ont demandé d'être... Vous faites des portraits parce que c'est ce que les gens attendent de vous. C'est ça ?
Eh bien, jusqu'à maintenant... oui. J'espère que ça va continuer. Je ne veux pas que ça s'arrête.
Est-ce que vous regardez les peintures des autres ?
Oh... oui, bien sûr.
S'agissant d'autres artistes, quel genre de peinture aimez-vous ?
Eh bien, mon truc préféré est la technique, alors si quelqu'un a vraiment une bonne technique, ou vraiment une mauvaise technique, je les aime autant, alors... Je veux dire, c'est vraiment la technique que j'apprécie.
Alors, en quoi consiste la très bonne technique, selon vous ? Quelque chose comme l'hyperréalisme ?
Euh... non, il y a beaucoup d'hyperréalistes, mais beaucoup ne le sont pas. Vous savez... hyper, hyper... mais... Eh bien, les gens qui ont vraiment une bonne technique, ils... ils... Dès qu'ils prennent une brosse ou un pinceau, ça... ça a l'air comme... l'air bien. Ça pourrait être un primitif, ou ça pourrait être vraiment... vous savez... quelqu'un qui sait vraiment dessiner.
Très bien, alors comment définissez-vous la très mauvaise technique ?
La mauvaise technique, c'est... Qu'est-ce que la mauvaise technique... ? Bon Dieu, je ne sais pas. Vous m'avez eu, là.
Mais vous la reconnaissez quand vous la voyez ?
Oui.
Pensez-vous que la mauvaise technique puisse devenir une bonne technique ?
Euh... eh bien je pense que si vous la pratiquez assez longtemps, oui. D'habitude les gens qui ont une mauvaise technique s'arrêtent, en général. Et... plus tôt...
Je pose cette question parce que, d'une certaine façon, dans vos propres peintures, vous semblez vouloir produire une... une sorte de flou, d'effet approximatif. Est-ce vrai ?
Non, j'essaie vraiment de faire en sorte de... en sorte de... J'essaie de faire de mon mieux.
Mais on vous reconnaît à votre façon de... de ne pas utiliser la sérigraphie de façon adéquate, par exemple.
Oh non... Non, je fais ça... je fais ça exprès, parce que d'autres peuvent le faire vraiment bien. Alors j'essaie de le faire un peu différemment des autres... de telle façon que je puisse reconnaître mon travail... Quand d'autres, vous savez, le font, ils... ils disent, vous savez, il y a d'autres peintures qui finissent par ressembler aux miennes, et ils disent qu'elles sont de moi. Eh bien, je peux dire qu'elles ne sont pas de moi... la technique... vous savez, l'impression n'est pas la même.
Et votre technique d'impression s'est vraiment... développée à cause de votre incapacité à le faire de façon adéquate, et maintenant, c'est devenu une façon d'exprimer quelque chose ? C'est bien ça ?
Euh... Je pense, oui.
Essayez-vous vraiment d'exprimer quelque chose ? Vous avez dit un jour – pardon de vous rappeler cette ancienne citation – que vous vouliez être une machine.
Euh... eh bien... je veux toujours l'être, mais... Je fais la même chose tous les jours, je... Vous savez, je vais au travail et je peins. J'essaie de produire autant de peintures que possible.
Et leur nombre est important... faire beaucoup de peintures ?
Oui, leur nombre est très important. J'ai lu quelque chose à propos de cet Indien qui produit environ trois ou quatre mille peintures par minute. Ou peut-être est-ce par jour.

Vous aimeriez en faire autant ?
Eh bien j'essaie... ça prend... je ne sais pas... Ça a toujours l'air si facile de... quand on lit des choses là-dessus. Mais quand on essaie de le faire, ça ne prend pas... ça prend plus de temps.
Voudriez-vous voir vos images accrochées sur autant de murs que possible ?
Oh non. Je les préfère dans les placards.
Pardon ?
Oh... parce que les gens les collectionnent et ensuite ils les mettent de côté, et ensuite, je dois les accrocher sur le mur. Au moins, ils les ont.
Mais que font-elles dans les placards ? Personne ne les regarde...
Oh, c'est bien comme ça.
C'est assez qu'elles existent ?
Oh... Je suppose, oui.
Est-ce que vous pouvez vous imaginer continuer à faire exactement la même chose : des portraits et encore des portraits ?
Bien, j'espère que ça va continuer, oui, vraiment.
En partie... Pas simplement à cause de l'argent, mais parce que l'activité elle-même vous donne du plaisir ?
Oh oui, et c'est vraiment, vraiment... Eh bien, ça... me fait travailler. J'aime beaucoup ça. J'aime faire... comme je le dis toujours, j'aime faire tout le temps la même chose.
Alors, le travail est un plaisir pour vous ?
Oh, oui, ça l'est, Et puis, peindre la même peinture est... c'est vraiment plus de plaisir. J'espère tout le temps que quelqu'un me demande de faire, vous savez, trente ou quarante peintures de lui.
En quoi est-ce un plus grand plaisir de faire trente ou quarante peintures qu'une seule ?
Alors je peux écouter mon *Soundabour* [*sic*] qui ressemble à cette chose que j'ai maintenant sur moi, et on peut... on peut écouter de l'opéra et des choses comme ça.
Est-ce que ça veut dire que vous n'avez pas à penser quand vous peignez ?
Non... vous pouvez écouter de la très bonne musique.
De sorte que... peindre est un prétexte pour écouter de la très bonne musique ?
Oh, oui.
Quand vous êtes-vous intéressé à l'opéra ?
J'ai toujours aimé l'opéra. J'avais l'habitude d'y aller quand j'étais très jeune. Et maintenant... vous savez... avec cet incroyable... C'est en... Je pense que c'est un autre appareil pour la musique... c'est... Ça s'appelle un *Walkabout* [*sic*] ou un *Walkaman* [*sic*] ou quelque chose comme ça. Et c'est... c'est vraiment formidable et vous... vous pouvez écouter en stéréo dans vos oreilles... et c'est... c'est vraiment formidable.
Ainsi vous êtes enfermé dans un petit monde de sons ?
Oui... Vous ne voyez pas les gamins dans les rues de Londres avec ça ? Ils le font, c'est vraiment bien.
Ils les portent même en faisant du roller.
Oh. Eh bien, ici à New York, ils se contentent de marcher avec.
Pouvez-vous me dire qui vous avez le plus apprécié parmi les gens que vous avez portraiturés ?
Hum... Je pense Li... Liza Minnelli.
Pourquoi Liza Minnelli en particulier ?
Hum... eh bien... Parce que je pouvais en fait... la peindre et faire le tableau de la façon dont je les faisais il y a des années, et... et je... je l'ai fait il n'y a pas longtemps, et il avait bonne allure et les bonnes couleurs et...
Parce qu'elle est du même genre que Jackie Kennedy et Marilyn Monroe, c'est ça ?
Euh... oui, je pense. C'est une personne exceptionnelle.
Et le genre de personne, finalement, a des effets sur l'aspect de la peinture, c'est ça ?
Euh, oui.
Le portrait de Liza Minnelli est très récent ?
Hum... je pense que c'était, hum... il y a un an à peu près.
Et qui avez-vous peint récemment ?
J'essaie de me souvenir. Carly Simon[2] et... beaucoup de monde en Allemagne, je ne peux pas me souvenir de leurs noms.
Qui vous demande des portraits maintenant ? Vous avez cité... vous avez cité des gens du show-business. Et des hommes d'affaires ?
Oui, surtout des hommes d'affaires, oui, en Allemagne. Je ne fais pas tellement d'Américains... Je ne pense pas que les Américains aiment mes peintures.
Et comment se fait-il, selon vous, que les Allemands aiment autant votre peinture ?
Je ne sais pas. Je trouve que c'est très agréable à faire, des hommes d'affaires. Ils veulent toujours avoir une image de leur... patron dans les bureaux. Je veux dire, pas les patrons américains... ils n'y pensent pas. Je pense qu'ils devraient.
Donc vous êtes maintenant comme un portraitiste du XVIII[e] siècle. Et quand les gens veulent quelque chose pour la salle de réunion, ils viennent vous trouver et demandent si vous pouvez en faire un ?
Euh... oui. Je... j'aime vraiment beaucoup ça. Ces gens sont vraiment impressionnants. J'ai fait l'homme d'une usine de saucisses et... et il nous a fait visiter son usine de saucisses, et c'était vraiment bien.
Pourquoi avez-vous tant apprécié cette usine de saucisses ?
C'était si impressionnant, mon Dieu. En avez-vous... jamais visité ?

Euh, si, il a plus de vingt-cinq ans.
Vraiment ? Où... où était-ce ?
Près de Calme, dans le Wiltshire.
Oh vraiment ? Oh, eh bien...
Juste au milieu de la campagne anglaise.
Oh, celle-ci... celle-ci était une usine allemande, et c'était si grand, il y avait deux blocs à peu près et un autre bloc à côté, et ils y faisaient tout... tout. J'ai vraiment aimé.
Vous... vous aimez regarder la nourriture, c'est ça ?
Et la manger, oui... Ils nous en ont fait goûter gratuitement.
Comment ? La dégustation faisait partie de votre commission ?
Euh... oui... hum.
Ça vous plairait que les gens payent vos portraits en nature au lieu de vous donner de l'argent ?
Hum... hum... oui... Vous voulez dire quelque chose comme une fourniture de saucisses pendant un an ? Oh oui, ce serait parfait.
Pensez-vous que ce serait une meilleure façon de faire ?
Hum... oh... de temps en temps.
Vous considérez-vous comme un artiste pareil aux autres ou comme quelqu'un qui travaille d'une façon totalement différente ?
Non... non, je pense que je suis comme tous les autres artistes à New York... Je suis un artiste new-yorkais.
C'est-à-dire... Très lié à la façon dont les gens vivent et pensent à New York ?
Euh... Je... Oui, je pense que oui. Il y en a tellement ici. Je veux dire, il y a... une nouvelle galerie qui ouvre toutes les dix minutes.
Et vous allez voir les nouveaux artistes aussi bien que les plus anciens ?
Euh... eh bien j'essaie, mais ça devient si... Je voyage tellement... vous savez... pour prendre ces photos, et... et ensuite, quand je reviens, je dois vraiment les faire, alors je... Je lis les critiques et j'essaie d'y aller, mais parfois, c'est vraiment trop difficile.
Avez-vous d'autres ambitions à part vous occuper d'*Interview* et réaliser des portraits ?
Hum... eh bien... nous avons une... une émission de télé sur le câble qui... C'est comme *Interview*... c'est... c'est sur la mode, et ça s'appelle *La Mode*. Et nous... nous essayons de montrer les... les nouveaux jeunes couturiers à New York et des choses comme ça. C'est sur le câble, ce qui est vraiment formidable à New York. Il y a tellement de chaînes différentes, vous pouvez vous brancher... vous brancher. Je veux dire, on n'arrête pas de passer de l'une à l'autre. Ça... ça n'arrête jamais.
Ce qui fait que vous pouvez avoir un aperçu de votre émission et puis un aperçu d'une autre ?
Euh... oui. Mais, en fait, je voudrais une chaîne câblée... toute une chaîne... et je pourrais... Mais je... c'est difficile à trouver. Vous savez, d'en avoir une.
D'avoir quoi ? Vous voulez diriger une chaîne de télévision câblée vous-même ?
Eh bien, oui, mais pour montrer le même programme toute la journée, je pense.
Vous ne pensez pas que les gens finiraient par s'ennuyer ?
Oh... Je veux dire... Ils s'ennuient avec une bonne émission. Alors...
Et vous n'auriez pas de bonnes émissions ?
Euh... euh... non, ce serait seulement une... une info... J'aimerais... Je montrerais seulement ce qui... ce qui se passe au coin de la rue. Je pense que ça montrerait le coin de la rue pendant vingt-quatre heures... Les gens... les gens regardent n'importe quoi.
Alors, on pourrait se brancher et voir le même coin de rue toute la journée ?
Oh oui. C'est comme regarder par la fenêtre.
Et vous pensez que la télévision, de toute façon, c'est un peu comme regarder par la fenêtre ?
Euh... eh bien, oui, j'aime vraiment ça.
Avec ou sans le son ?
Oh, non, je préfère avec le son.
Et pensez-vous que la mode soit réellement importante ?
Euh... oui, bien sûr. Je reviens juste de Washington, et c'était formidable de voir tous ces gens s'habiller à nouveau.
Pour l'investiture de Reagan.
Oui, c'était vraiment formidable. Je veux dire tout... tout le monde était sur son trente et un, et c'était épatant. Ils s'habillaient plus de quatre... quatre ou cinq fois par jour... Je n'ai jamais vu mieux.
Voudriez-vous faire des portraits du nouveau président et de son épouse ?
Oh, oui... je pense qu'ils sont formidables.
Qu'est-ce que vous aimez particulièrement en eux ?
Eh bien, je l'aime bien parce que je le voyais autrefois dans les films, et je pensais qu'il était si bon dans les films, que... qu'il est aussi bon maintenant à la télévision.
Ça réveille vos souvenirs, c'est ça ? De le voir à la télévision ?
N... non. Il est... c'est une autre personne maintenant. Mais... il... Eh bien, J'espère qu'il... il sera un bon président – je suis sûr qu'il le sera.
Andy, êtes-vous nostalgique ? Êtes-vous intéressé par le passé ? Ou regardez-vous toujours vers le futur ?
Eh bien, je n'y pense pas, mais hier, j'étais dans le quartier où j'habitais autrefois, et j'essayais de voir si ça me rappellerait des souvenirs, mais non. Je n'ai pas compris. J'étais allé chercher... chercher mes... J'ai cassé cinq paires de lunettes au cours des cinq

derniers jours, et je... j'ai cassé la dernière ici et je suis allé dans ce quartier, parce que c'était juste à côté de celui où j'ai vécu et... et ça ne m'a rien... ça ne m'a rien rappelé, je n'ai pas compris pourquoi.

Aucune sensation ?

Non, et je... le... Peut-être que quand je retournerai les prendre, ça me rappellera quelque chose.

Vous croyez aux sensations et aux émotions ?

Hum... eh bien je ne sais pas, mais j'en ai. Je préférerais... je préférerais ne pas les avoir.

C'est-à-dire ? Vous voudriez vous en débarrasser totalement, c'est ça ?

Euh... ce serait une bonne idée, oui.

Pourquoi... Vous pensez que vous seriez plus heureux ?

Mais le bonheur est une sensation aussi, n'est-ce pas ?

Euh... non, juste... juste, vous savez, juste la sensation de faire ce qu'il faut... vous savez, juste passer.

C'est-à-dire... Pensez-vous que la chose la plus importante dans la vie est de passer ?

Euh... oui, je crois.

De plus en plus ?

Euh... oui.

Quand vous regardez en arrière... Après tout, vous aviez déjà du succès avant de devenir un artiste, auriez-vous parfois souhaité ne jamais devenir un artiste ?

Euh... eh bien non, je ne suis pas... Quand je faisais ça, je faisais la même chose, donc maintenant je ne fais rien de différent.

C'est-à-dire... Quand vous faisiez des vitrines et des dessins de chaussures...

Je... je dessine des chaussures à nouveau, donc... Je ne vois aucune différence.

C'est-à-dire... vous en êtes revenu exactement à ce que vous aviez l'habitude de faire ?

Oh, oui.

Le même genre de chaussures, ou elles ont changé avec le temps ?

Non, le même genre de chaussures... Exactement les mêmes.

C'est-à-dire, encore... Vous vous souvenez comment elles étaient à l'époque ? Vous les dessinez de mémoire ?

Euh... non, non. Je... j'en ai quelques-unes. Et... et, en fait, je suis allé chercher d'autres chaussures et les chaussures que les couturiers dessinent sont exactement comme les chaussures qu'on faisait dans les années 1950 et je... Je ne peux vraiment pas faire la différence. Les noms sont différents, mais la chaussure... le style de chaussure est identique.

Pensez-vous, alors, que tout revienne toujours ?

Hum... bien, je... je crois, et la seule façon de juger ça, c'est de... Quand vous regardez la télévision tous les jours et vous les voyez... vous savez, des films ou des émissions ou des informations des années 1920, 1930, 1940, 1950, 1960, 1970 et 1980. Ça... ça n'a vraiment pas changé du tout.

C'est-à-dire... en fait, le temps ne bouge pas.

On dirait qu'il passe, mais...

Je pense qu'il passe.

Êtes-vous préoccupé de devenir plus âgé, Andy ?

Euh... non... non, je suis vieux.

Vous estimez que vous êtes déjà vieux, c'est ça ?

Oh oui, je suis vieux. Oui. Ils m'appellent « Mamie ». Ils m'appellent « Mamie ». Ils m'appellent comme ça, vous savez.

C'est-à-dire... À *Interview*, ils vous appellent « Mamie » ? Vraiment ?

Euh... oui, tout le monde.

Et pourquoi, croyez-vous ?

Euh... je ne sais pas. Ils... ils disent que je suis vieux.

Vous l'entendez comme un signe d'affection ?

Euh, non... ce n'est pas un signe d'affection. Ils sont simplement méchants.

Ils sont méchants avec vous...

Oui.

Vous éprouvez de l'affection pour les gens, ou ce serait contraire au sentiment ?

Bien, non, j'aime tout le monde, et ça c'est affectueux.

C'est-à-dire... que la chose essentielle est de se sentir affectueux envers tout le monde ?

Oui.

Vous permettez-vous parfois de ne pas aimer les gens ?

Non... J'essaie... J'essaie vraiment d'éviter.

Et pourquoi cela ? Parce que c'est mauvais pour vous, ou parce que c'est mauvais pour eux ?

Simplement, je ne... Simplement, je ne... Eh bien, je n'essaie pas vraiment d'y penser. J'essaie... si quelqu'un est bizarre, j'essaie de partir.

Et comment... comment envisagez-vous les... les caractéristiques d'une personne vraiment bien ? Il y a évidemment des gens que vous préférez à d'autres.

Hum... Eh bien, s'ils parlent beaucoup.

C'est-à-dire... s'ils ne vous font pas parler ?

Oui, ça c'est quelqu'un de vraiment bien.

(riant) Merci Andy.

Andy Warhol, Entretiens, 1962/1987, Paris, Grasset, 2006.

1. Edwin Land, 1909-1991, inventeur et industriel. Le Polaroïd fut mis au point en 1947 (N.D.T.).
2. Carly Simon, née en 1945, est une chanteuse américaine (N.D.T)



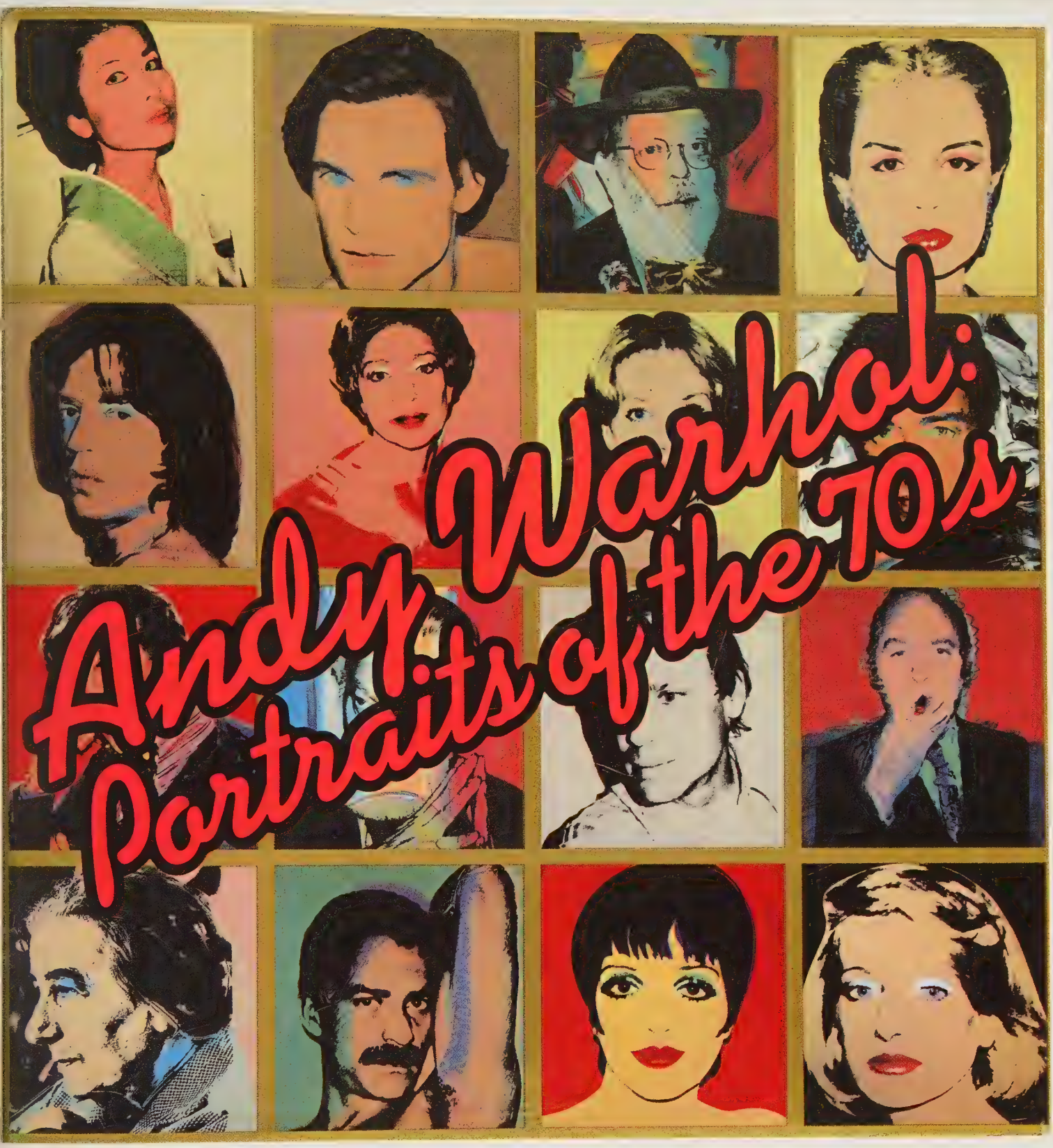
Anthologie critique

Un peintre de cour des années 1970

Robert Rosenblum
Préface du catalogue, *Andy Warhol, Portraits of the 70's*, 1979
Traduit de l'Anglais par Antoine Bourguilleau

Si l'on avait tenté, dans les années 1950, de prendre le pouls de l'art du portrait, le diagnostic aurait été peu rassurant. « Moribond » eut été un doux euphémisme ; « mort », bien plus proche de la réalité. La seule présence vaguement humaine émergeant de ce monde mythique et lointain représenté par Rothko, Newman et Pollock eut été celle du saint suaire, d'Adam ou Thor ; et même si l'une des femmes de Kooning pouvait s'incarner, il se serait sûrement agi de Lilith ou de la *Vénus* de Willendorf. La probabilité qu'un être de chair et de sang, à plus forte raison contemporain, émerge dans cet environnement pictural écrasant, était bien mince.

Mais l'art et l'histoire sont pleins de surprises, et l'introduction des petites choses du quotidien d'alors dans l'art par la jeune génération des années 1960 en est assurément une. Les portes et les fenêtres de studios transformés en tours d'ivoire s'en trouvèrent soudainement grandes ouvertes et l'atmosphère pure



Couverture du catalogue de l'exposition
« Andy Warhol : Portraits of the 70's »,
Withney Museum of American Art, 1979

qu'ils contenaient fut instantanément polluée (certains diront régénérée) par l'intrusion d'un monde extérieur aussi hideux qu'incontournable. Parmi toutes ces choses frappantes, des rues de nos villes aux autoroutes, des supermarchés aux panneaux d'affichage et des magazines aux postes de télévision, le panthéon des célébrités des années 1960 est au sommet de la liste. Si n'importe quel habitant du monde, « civilisé » ou pas, était en mesure de reconnaître immédiatement Elvis Presley ou Marlon Brando, pourquoi leur image devait-elle être bannie de l'histoire des arts majeurs ? Si un voile mortuaire semblait avoir recouvert la surface du globe à l'été 1962, lorsque fut connue la nouvelle du suicide de Marilyn Monroe, ne pouvait-on trouver un peintre pour lui rendre un hommage posthume ? Si, l'année suivante, Jacqueline Kennedy avait aidé la nation et le monde entier à supporter la douleur collective de la disparition de son époux en adoptant un décorum public digne d'une veuve romaine, ne pouvait-on trouver un artiste capable de fixer pour les générations futures l'image de cette Agrippine des temps modernes ? Fort heureusement, il s'en trouvera un.

Disons-le : au début des années 1960, Andy Warhol parvint presque tout seul à sauver de l'extinction l'espèce en voie de disparition du portrait de grand style de figures suffisamment importantes, séduisantes ou célèbres – hommes d'État, actrices ou riches mécènes – pour qu'elles méritent de laisser leur trace dans l'histoire de la peinture. Il convient de dire que si cette tradition était en constante perte de vitesse au XX[e] siècle, elle avait ici ou là montré quelques signes de vie grâce à l'ambition de certains peintres, essentiellement en Angleterre. On pense naturellement aux portraits par Graham Sutherland, dans les années 1950 et 1960, de Lord Clark, Sir Winston Churchill, Helena Rubinstein, Konrad Adenauer ou du baron Élie de Rothschild, inscrits dans la tradition du Titien, de Vélasquez et de Reynolds, qui semblait renaître de ses cendres. Pour un temps, les traits de ces personnages universellement connus semblaient se mêler à un environnement pictural rappelant celui des vieux maîtres et de l'aristocratie. Une décennie ou deux plus tôt, encore une fois en Angleterre, on pense aux derniers portraits, négligés, de Walter Sickert, qui, dans les années 1920 et 1930 utilisait souvent comme matériau pour ses portraits les photographies de presse, moins informelles, apportant ce que l'on pourrait appeler une touche de réalité journalistique dans le passage furtif du roi George V et de la reine Mary en automobile royale ou du roi Édouard VIII saluant les troupes. Comme Richard Morphet l'a déjà avancé, il y a dans l'étrange amalgame des photos de presse londoniennes et de la tradition du portrait d'État inventé par Sickert, comme une anticipation du travail de Warhol[1].

La plupart des portraits de personnages publics sont, depuis plusieurs décennies, la propriété régulière de *Portraits Inc.*[2] et d'entreprises similaires. Écrasés par l'idée de postérité intimement liée à la production de portraits d'hommes d'État, les peintres officiels errent sans but dans un cimetière de traditions. Un exemple particulièrement comique est le portrait en apothéose de Lyndon Baines Johnson par Wayne Ingram, conservé à la bibliothèque présidentielle d'Austin, au Texas, où le trente-sixième président des États-Unis nous fait face avec un réalisme saisissant, puis s'élève, sous une pluie de coups de pinceau relevant à la fois d'un De Kooning et d'un Leroy Neiman, jusqu'à un olympe baroque où son esprit alerte flotte, altier.

Au début des années 1960, Andy Warhol parvint presque tout seul à sauver de l'extinction l'espèce en voie de disparition du portrait de grand style

Ce fut donc tout le génie de Warhol de réaliser (comme Sickert et même Bacon l'avaient suggéré de manière certes excentrique) que la meilleure façon de revivifier la tradition un peu vieillotte du portrait, en l'inscrivant dans l'énergie du monde extérieur, était, avec le recul, absolument évidente. La source visuelle d'informations la plus courante sur les contemporains n'est autre que la photographie, qu'elle vienne des pages du *Daily News* ou de *Vogue*. Tout comme le spectateur médiéval, qui prenait pour argent comptant les représentations des personnages bibliques sur les murs des églises, nous avons nous aussi appris à tenir pour des vérités intangibles ces photographies de nos héros et héroïnes modernes. Lorsque Warhol décide de plaquer l'écran sérigraphique d'un portrait de Marilyn sur un fond de peinture dorée et, par ce procédé, de le faire flotter dans une sorte d'extase sans limites temporelles ni spatiales (comme Busby Berkeley l'avait fait en 1943, rassemblant des têtes de stars du cinéma dans le générique de fin de *The Gang's All Here*), il nous offre, de fait, une sainte laïque des années 1960, susceptible de provoquer autant de vénération et de stupeur sur terre qu'une madone byzantine en extase sur une mosaïque. Et lorsque, au lieu de sanctifier cette divinité incorporelle par l'unicité de sa représentation, il la consacre en la reproduisant en série illimitée, en placard religieux à destination des masses, adapté aux stupéfiantes quantités de reproduction de notre époque, les imperfections dues à l'encre et au papier bon marché ou les couleurs décadrées nous rappellent les journaux et les tabloïds, principaux moyens de diffusion de la célébrité.

En imposant la présence de la photographie au cœur de l'art pictural, non comme un moyen pour soutenir la mémoire du peintre, mais comme la base d'une image sur une toile, Warhol parvient à saisir instantanément le prototype nouveau, moral et visuel, de la vie moderne, qui nous permet à la fois de passer de la couleur artificielle au noir et blanc – tout aussi artificiel – sur nos téléviseurs, mais aussi d'une publicité à des images de la guerre du Vietnam. Avec Warhol, la photographie journalistique, vision déjà contrefaite du monde extérieur, est à nouveau contrefaite par son passage dans le royaume de l'art. Il nous entraîne dans une version esthétisée de la caverne de Platon, où le monde extérieur en trois dimensions, celui de la vie des vedettes ou du suicide d'inconnus, n'est qu'une collision de fictions d'une même importance. Dans le domaine du portrait, cette réalité décalée renforce de manière frappante le caractère inaccessible de ces demi-dieux – une Liz Taylor ou une Happy Rockfeller – que seuls quelques élus ont l'occasion de côtoyer. Cette réalité nous donne à voir ce qui se passe de l'autre côté de l'écran de cinéma ou de télé et se dérobe à notre vue. Elle nous rappelle de façon effrayante la manière dont la génération de la télévision, la nôtre, a assisté en direct à l'assassinat de Lee Harvey Oswald par Jack Ruby dans un commissariat de police de Dallas, un crime qui pouvait aisément être confondu avec les meurtres des feuilletons diffusés avant ou après cet événement aussi réel qu'incroyable, sur la même chaîne de télévision.

Le fait que Warhol pouvait aussi bien peindre Warren Betty et des chaises électriques, Troy Donahue et des émeutes raciales, Marilyn Monroe et des accidents mortels de voiture, passe pour le produit d'une personnalité froide et passive jusqu'à la perversion, avant que nous ne réalisions que cette vision glacée et frisant le voyeurisme, qui mêle sans la moindre transition les faits graves et triviaux, la mode et l'horreur, a des racines

qui plongent, près d'un siècle plus tôt, dans l'œuvre de Manet. Comme Warhol, Manet endosse la tenue du reporter esthète, dont l'œil-caméra embrasse le beau monde (de Mallarmé à George Moore, de Clemenceau à Chabrier), les comestibles de chez Fauchon et consorts (du saumon aux huîtres, en passant par les brioches et les asperges), des chiens poudrés (des caniches aux terriers), mais aussi les événements du temps présent, qui auraient autrefois été interprétés comme de pénibles tragédies (la mort d'un torero dans l'arène, l'assassinat barbare d'un empereur d'Autriche, l'incroyable évasion maritime d'un prisonnier politique d'une colonie pénale, un inconnu s'étant tiré une balle dans la tête sur son lit). On a souvent reproché à Manet de dépeindre la mort dans toute sa violence avec le même détachement élégant, la même palette, la même composition que pour les natures mortes, les pique-niques, les animaux de compagnie et les portraits de groupe – un reproche également adressé à Warhol. Mais dans les deux cas, nous devrions plutôt nous montrer reconnaissants envers ces deux artistes pour nous avoir montré à quel point nos vues morales conventionnelles semblent déplacées quand on les compare à nos haussements d'épaules réguliers face aux gros titres de la presse. Et dans les deux cas, ces observations quasi journalistiques des faits quotidiens de la vie moderne se voient mises à distance en étant recouvertes d'un vernis artistique qui exige que l'on y prête attention en tant que tel. La fraîcheur subtile des représentations par Manet et Warhol de l'actualité à travers les verres fumés de l'esthète nous frappe souvent plus profondément que les cris puissants de la psychologie expressionniste.

Car l'anesthésie morale feinte de Warhol, son rejet impassible des hiérarchies conventionnelles entre le tragique et le comique devient encore plus décalé et ironique par son utilisation des codes de la photographie commerciale, un nouveau vocabulaire devant être exploré comme un langage à part entière. Les imperfections de l'encre d'imprimerie, le décalage des contours, le plat des ombres, les passages aussi brusques qu'imprévisibles d'un filtre coloré à un autre, le nouveau spectre plastique des teintes chimiques aussi dangereuses que splendides – issus des modes de production et de retouches photographiques, tout cela est isolé par Warhol et lui permet de produire toute une palette d'expériences visuelles neuves usurpant les anciens artifices de la production d'images. Ils deviennent, en fait, l'étoffe sur laquelle des couches de cosmétique sont étalées, des surfaces attirantes et repoussantes, transformant la réalité des photographies sérigraphiques en une nuance lointaine d'une réalité de plus en plus intangible.

Avec Warhol, la photographie journalistique, vision déjà contrefaite du monde extérieur, est à nouveau contrefaite par son passage dans le royaume de l'art

La fusion – contradictoire – des faits divers de la photographie et d'une fiction imaginative des retouches du peintre devient, dans l'œuvre de Warhol, une formule particulièrement adaptée à la représentation de ces personnages célèbres et riches, perpétuellement illuminés par les flashs des photographes, et dont la réalité physique pouvait être légitimement mise en doute par des millions de personnes. Durant les années 1970, la production warholienne de portraits s'accélère au point de la voir s'entrecroiser avec celle des *paparazzi* et des photographes de mode. Si bon nombre de portraits des célébrités des années 1960, ceux de Jackie ou de Marilyn, rappellent le *New York Post* ou le *Screen Romances*, ces magazines dont l'encre tache les doigts, ceux des années 1970, sont davantage dans la tradition papier glacé de *Vogue* et de Richard Avedon. Les *Beautiful People* y ont remplacé les rêves et les cauchemars de l'Amérique, le monde du *Concorde* celui des accidents de la route. Warhol s'éloigne à la vitesse supersonique de cette période où, tel un adolescent, il fantasmait sur les vitrines des grands magasins de la 5e Avenue et les *pin-up* des magazines. Plutôt que de récupérer les photos des vedettes dans les pages des magazines de cinéma ou dans les suppléments couleurs du dimanche, il entre bientôt dans cette société des célébrités à pied d'égalité avec elles, et certaines commencent même à le prier de tourner son Polaroïd vers leur visage, en public ou dans l'intimité. Warhol est devenu une célébrité à part entière, un peintre de cour idéal pour cette aristocratie internationale des années 1970, qui rassemble dans des proportions très variables les milieux de la finance, de la haute couture et de l'esprit.

La bonne société des années 1970 est abondamment représentée dans la galerie de portraits de Warhol. Dans ce royaume du clinquant, les lumières et les ombres sont comme mélangées par la puissance même des projecteurs; les couleurs semblent tout droit sorties d'un arc-en-ciel de science-fiction issu de l'imagination d'un marchand de glaces; ses coups de pinceau extravagants sont le reflet d'une virtuosité presque indécente, s'inspirant sans retenue d'une tradition du morceau de bravoure s'étendant de Hals à De Kooning. En comparaison, l'agencement des toiles de Warhol des années 1960 est plus souvent celui d'une austérité des classes défavorisées, la grisaille des boîtes de savon *Brillo* et des conserves de soupe *Campbell*, des visages de criminels, de victimes innocentes ou d'étoiles intouchables ne brillant guère que sur le mauvais papier des tabloïds. Warhol a embrassé, de manière contrastée, deux décennies de vie sociale.

Mais pour marqués par leur époque que soient ces portraits des années 1970, ils appartiennent à une tradition internationale dont l'apogée fut certainement le XIXe siècle. Comme l'art contemporain altère notre perception de l'art ancien, les portraits de Warhol éclairent différemment l'œuvre de ces artistes de renom, qui, au tournant du siècle dernier, étaient reçus avec les plus grands égards dans les salons et les villas des grands patrons dont ils réalisaient également le portrait[3]. Sur cette liste prestigieuse figureraient en bonne place l'Italien Giovanni Boldini, l'Espagnol Joaquin Sorolla, le Suédois Anders Zorn, l'Américain John Singer Sargent, les Français Jules Clairin



Vue intérieure de l'exposition
« Andy Warhol : Portraits of the 70's »,
Withney Museum of American Art, 1979

Que Warhol n'ait pas eu connaissance de cette tradition est manifeste ; les choix qui sont les siens pour l'exposition « Raid in the Icebox » de 1969-1970, à la Rhode Island School of Design, à Providence, où il se voit offrir la possibilité de sortir quelques pièces des réserves le démontrent. Il choisit de présenter des œuvres américaines de la fin du XIX[e] siècle, des portraits élégants et virtuoses de William Merritt Chase et de Frank Benson, ainsi que des archétypes de représentations royales des décennies précédentes, comme les portraits officiels du roi Louis et de la reine Hortense, souverains de Hollande par la grâce de Napoléon. Il n'est pas étonnant non plus qu'en 1978 Warhol se soit porté acquéreur de reproductions de première classe des portraits en pied, par Alan Ramsay, du couronnement du roi George III et de la reine Charlotte, qui, comme de nombreux portraits officiels des XVIII[e] et XIX[e] siècles, étaient reproduits dans les ateliers des maîtres par de brillants assistants, afin de permettre une plus grande diffusion. Comme d'habitude, Warhol faisait montre d'une intuition fort perspicace quant à son propre pedigree artistique.

Warhol a redonné vie au crépitement visuel, au clinquant et au chic de la tradition ancienne des portraits de personnalités. Toutefois, il ne faudrait pas négliger sa capacité, en dépit d'une légendaire misanthropie, à rendre compte de la profondeur psychologique de ses modèles, de la vacuité crue du sourire de circonstance de l'épouse d'un banquier international aux surprenantes révélations d'une humeur ne trouvant généralement refuge que dans les pages d'un carnet intime – ces sortes de clichés peints participent de la comédie humaine de notre temps. La surface picturale et les interrogations psychologiques s'y retrouvent dans des proportions variées et la combinaison de deux variantes ou plus des mêmes photographies vient rajouter de la complexité aux fictions artistiques et aux vérités émotionnelles.

Prenez les deux portraits de Liza Minelli. Ce qui nous apparaît en premier, c'est la façon dont un visage familier peut voir ses traits presque gommés par la lumière aveuglante du flash ou par le masque cosmétique du rouge à lèvres, de la laque et du mascara. Comme dans l'*Olympia* de Manet, Warhol a transformé la réalité, afin de pousser ses faits picturaux dans des extrêmes bidimensionnels. Les valeurs moyennes disparaissent (le nez et les épaules sont comme gommés et fondus dans la toile), et il ne nous reste plus que le contraste si abrupt et si outrancier de lumière et d'obscurité que la blague de Courbet comparant *Olympia* à « la reine de pique sortant du bain » pourrait aussi s'appliquer à ce portrait. Mais comme pour *Olympia*, cet étalage soutenu de peinture opaque et sans ombre ne parvient pas à annihiler la présence psychologique. Derrière cette silhouette criarde, une paire d'yeux au bord des larmes nous renvoie notre regard.

Prenez encore les portraits d'Ivan et Marilyn Karp. Même si nous ignorons qu'Ivan, marchand d'art, pensait, se déplaçait et parlait plus vite et plus clairement que nous autres mortels, Warhol parvient à nous le dire en fixant une sorte d'absence momentanée, comme synchronisée avec la lente bouffée d'un cigare, d'une facture nerveuse qui semble dissoudre la main pour laisser les traces centrifuges d'une énergie linéaire et vibrante en bordure des cheveux, des épaules et des revers. Quant à sa femme, Marilyn, sa personnalité en contrepoint est rendue immédiatement palpable grâce à la réutilisation – fréquente dans ses portraits – de la technique de Picasso, consistant à figurer un profil sur une vue frontale – symbole d'un dialogue entre l'enveloppe corporelle et les tréfonds de la psyché. Ici, le regard furtif du profil rose, souligné par un trait de fard à paupière bleu, se voit offrir une plus grande résonance émotionnelle par la vision fugace de la face cachée du visage, qui croise avec anxiété notre regard depuis les ténèbres.

L'étendue des révélations offertes, tant sur la personnalité publique que privée, est aussi surprenante dans ces portraits que leur surface est plaisante. (En comparaison, il suffit de contempler les produits inertes d'un imitateur comme Rodney Buice, appliquant indifféremment la technique de Warhol à Schwarzenegger comme au prince Charles.) Voici Leo Castelli, aussi fringant et raffiné qu'il pouvait l'être ; Alexander Iolas, dont la lueur intime de vulnérabilité apeurée semble digne du portrait de Dorian Gray ; Brooke Hayward, magnifiquement temporel et d'une innocence dévastatrice ; Carolina Herrera, une reine-tigre parmi des tigresses ; Henry Geldzahler, dont le cigare et le regard élusif sont à jamais fixés dans la mémoire collective ; Sofu Teshigahara, dont nous percevons immédiatement le génie des affaires ; David Hockney, le choc captivant des cheveux blonds surplombant un doux visage juvénile ; John Richardson, en cuir aussi noir et sinistre que son humeur ; Marella Agnelli,

l'incarnation de l'élégance et de la morgue patricienne ; et Norman Fisher, fantôme à vous glacer les os, négatif en blanc sur noir plus qu'approprié, portrait d'un homme qui s'éteignit telle une chandelle.

Même lorsque Warhol quitte, de temps en temps, le monde de la jet-set et des marchands d'art, le résultat est tout aussi incisif. Le fait qu'un artiste occidental comme Warhol soit parvenu à rendre la stature marmoréenne et omnisciente de Mao Tse-Tung tient proprement du miracle. Sur quatre toiles assez grandes pour capter l'attention d'un visiteur du stade du peuple de Pékin, Warhol représente le président dans un halo bleu d'un autre monde – divinité laïque aux dimensions stupéfiantes, veillant sur nous autres terriens, avec calme et toute-puissance. Il faut remonter aux représentations de Napoléon en Jupiter pour voir un artiste parvenir à capturer l'autorité lointaine et effroyablement sereine du chef d'un État totalitaire moderne. Il suffit de contempler les portraits plus prosaïques de Gerald Ford et de Jimmy Carter, bien plus faillibles et plus proches de nous, pour comprendre la puissance de ce portrait.

À l'opposé de ce portrait intimidant de Mao en autocrate impénétrable, les portraits posthumes de Julia Warhola, la mère de l'artiste, nous déstabilisent. Sa seule présence au sein de cette galerie de portraits internationaux ne devrait pas nous surprendre si l'on songe qu'un autre dandy du même acabit, Whistler, pouvait peindre indifféremment un portrait de sa mère et un autre de Thomas Carlisle : ici, les modèles passent au second plan, derrière les réalités décoratives affirmées par les titres tels que *Arrangement en gris et noir* n^{os} 1 et 2. Mais si l'esthétisme de Warhol se rapproche de celui du XIX^{e} siècle, impliquant que tout n'est que surface et que l'art nivelle les différences entre les grands hommes et les compositions florales, les portraits de Julia Warhola font voler ce modèle en éclat. Car derrière ces variations virtuoses, ce que Warhol nous donne ici à voir n'est qu'une photographie, sans fioritures, d'une vieille dame à lunettes, avec son point de netteté et ses flous, un souvenir envahissant, proche et distant à la fois. Sa présence au milieu des femmes racées et éphémères de *Women's Wear Daily* et d'*Interview*, son manque de glamour et sa contenance, nous font comme un pincement au cœur, symbolisant le souvenir poignant d'une vie familiale révolue. Elle nous rappelle la dernière chose à laquelle nous songerions en contemplant ce panthéon des années 1970 représenté par Warhol : que l'art et la vie, l'histoire personnelle et l'histoire publique peuvent s'entrecroiser, mais sont, au fond, des choses fort différentes.

1. Richard Morphet, « The Modernity of Late Sickert », *Studio International*, vol. 190 (juillet-août 1975), p. 35-38.
2. *Portraits Inc.* est une agence spécialisée dans le portrait et serait un peu à la peinture officielle ce que les studios d'Harcourt sont, en France, à la photographie.
3. La relation entre Warhol et cette tradition du portrait de la bonne société a déjà été soulignée par l'excellent article de David Bourdon, « Andy Warhol and the Society Icon », *Art in America*, vol. 63 (janvier-février 1975), p. 42-45.

Art : le Whitney Museum expose l'œuvre de Warhol

Hilton Kramer

Article publié dans les colonnes du *New York Times*, le 23 novembre 1979

Traduit de l'Anglais par Antoine Bourguilleau

Pour la deuxième fois en moins d'une décennie, le Whitney Museum of American Art a monté une exposition majeure consacrée à l'œuvre d'Andy Warhol. Cette nouvelle exposition, qui occupe l'intégralité du quatrième étage du musée, est baptisée « Portraits of the 70's ». Elle est constituée d'une importante sélection de ces photographies sérigraphiques embellies et explosives, aux couleurs vives et à la finition approximative, qui sont devenues les images les plus célèbres de leur temps. Bien entendu, ces portraits représentent en grande majorité ce que le monde compte de célébrités, ce qui sans doute n' entrave pas leur succès...

Le style de tous ces portraits répond à une formule simpliste et répétée à l'envi. Ses éléments de base sont aisément descriptibles. Un matériel photographique courant est altéré par l'application insouciante d'une couleur décorative. Tout est calculé pour faire penser à une impression de mauvaise qualité sortie d'une rotative détraquée. La tendance générale de cette galerie de portraits n'est pas de flatter – M. Warhol, en connaisseur avisé de l'air du temps, ne se laisserait pas aller à une telle faute de goût –, mais de faire en sorte que chaque modèle ait l'air hideux ou légèrement défoncé, voire repoussant ou grotesque.

Il s'agit donc d'une variante du style pop art qui fit la célébrité de M. Warhol durant les années 1960, avec une différence de taille : si ses premières œuvres étaient d'une facture soignée et précise (la boîte de savon *Brillo* se devait, après tout, de ressembler à une boîte de savon *Brillo*), ses nouvelles œuvres ont quelque chose de bâclé. Et ce n'est pas, comme le dit l'expression, « le fruit du hasard ». Durant les années 1960, il était important pour les artistes de l'école pop de s'éloigner le plus possible de l'expressionnisme abstrait, mais avec l'arrivée des années 1970 – ainsi va la mode –, il devenait furieusement tendance de produire des toiles ayant l'air barbouillées et inachevées. Comme de coutume, M. Warhol fut un des premiers à sentir le vent de l'esthétisme tourner et changea immédiatement son fusil d'épaule.

Il serait sans doute déplacé de se plaindre du fait que l'œuvre elle-même est aussi creuse qu'ennuyeuse et que c'est bien davantage le phénomène médiatique qu'incarne M. Warhol plutôt que ses qualités intrinsèques qui vaut à son art autant d'intérêt. M. Warhol a en effet – et depuis fort longtemps – fait son miel de telles critiques qu'il a retournées à son avantage. (Il n'en serait sans doute pas à sa deuxième exposition au Whitney Museum s'il n'était pas une telle icône médiatique. Pour paraphraser une fameuse pique adressée aux Sitwells[1], son œuvre appartient moins à l'histoire de la peinture qu'à celle de la publicité.) Mais il convient toutefois de noter le sentiment de brutalité et d'avilissement qui émane de ce style tout entier. Le fait que tout ceci soit parfaitement calculé n'enlève rien à l'outrage.

Mais dire cela, c'est naturellement se placer dans le camp minoritaire. Dans le vaste espace où le monde de l'art et celui des ragots se rencontrent, M. Warhol règne en maître. Et il est également parvenu à mettre le monde des historiens de l'art sens dessus dessous. Il n'est donc pas étonnant de voir le professeur Robert Rosenblum, dans son introduction au catalogue de l'exposition, comparer sous l'angle le plus favorable Warhol à Manet, aux maîtres byzantins, à Whistler et à une foultitude d'artistes de renom. Ce qui nous rappelle l'époque – 1967, pour être précis – où un autre professeur, Richard Poirier, alors rédacteur en chef de la revue Partisan, écrivait dans les colonnes de cet auguste journal que les chansons des Beatles étaient souvent supérieures aux œuvres de Schumann. Qui a dit que les années 1960 étaient mortes ? Nous continuons de les rembourser chaque mois. « Portraits of the 70's » sera assurément une exposition très courue, remplissant ainsi son objectif : être l'exposition très courue dont tout le monde parle.

1. Les Sitwell, artistes britanniques des années 1930, volontiers provocateurs, prétendaient faire de l'ombre au groupe de Bloomsbury, dont Virginia Woolf était une des grandes figures. On disait d'eux que leur œuvre appartenait moins à l'histoire du théâtre qu'à celle des relations publiques (N.D.T.).

L'amoralité sur commande

John Perreault

Article publié dans les colonnes du *Soho Weekly News*, le 29 novembre 1979

Traduit de l'Anglais par Antoine Bourguilleau

Andy Warhol est sans doute l'artiste le plus célèbre des États-Unis. Qu'a-t-il fait durant les années 1970 ? Il a peint des portraits. Pour employer un doux euphémisme – sans grand succès.

S'il n'est pas à proprement parler celui d'une marque, le nom d'Andy Warhol est synonyme, pour une grande partie de notre société, d'un certain glamour décalé. Une terrible image, datant des années 1960, subsiste. La veille de l'assassinat de Robert Kennedy, en 1968, Warhol faisait la une du *New York Post*. Valerie Solanas, fondatrice et seule membre du SCUM (*Society to Cut Up Men* – Société pour la castration des hommes), fâchée que Warhol ait rejeté le script de son film, parvint à s'introduire de force dans les locaux de la Factory – les studios de Warhol, sur Union Square – et lui tira dessus avec un revolver, blessant grièvement le pape du pop.

Warhol s'en remit, mais – suite probablement inévitable de cet incident –, il changea de milieu et quitta le monde des enfants à problèmes, des travestis, des poètes et des consommateurs de speed pour celui de la mode et des affaires. Durant les années 1970, il fut étroitement associé aux *Beautiful People*. C'est du moins comme cela qu'ils furent appelés, mais on pourrait les dénommer autrement. Les marxistes-léninistes auraient pu – à tort – les considérer comme la classe dirigeante. Erreur. Ils ne sont en fait que la haute bourgeoisie – parfois pas si haute que cela : femmes riches, mannequins en vogue, stars du cinéma, et créateurs et créatrices de mode à la tête de grandes maisons. Warhol passa de la page des faits divers à celle des potins. Lui qui avait prêté son image pour une publicité vantant les mérites de *Braniff Airlines*[1] se mit à vanter ceux de *US News & World Report*[2] avec comme slogan ironique un « *no gossip* » (pas de ragots), censé expliquer la raison de son abonnement supposé à la revue. *Interview*, le magazine chic dont il était l'éditeur, est une forme de publicité tournée vers elle-même, une feuille de chou snob à destination des confectionneurs. La récente publicité passée dans les pages du *New York Sunday Times* n'hésite pas à l'affirmer : « Nous plaisons sans réserve à certaines personnes. »

L'image publique de Warhol fait parfois oublier qu'il fut et demeure avant tout un artiste. Durant les années 1960, son génie dans le domaine de la publicité fut quelquefois perçu comme une partie intégrante de son art, mais ses œuvres d'alors étaient toujours neuves et controversées. Il était véritablement le pape du pop art.

Lorsque Warhol (né Warhola) arriva à New York de son Pittsburgh natal en 1952[3], l'expressionnisme abstrait régnait en maître. Il devint un artiste commercial reconnu, rendu célèbre et riche grâce à sa publicité pour les chaussures I. Miller. Au même moment, Jasper Johns commençait à peindre des drapeaux américains et Robert Rauschenberg incorporait des objets du quotidien dans ses tableaux, formant ainsi le terreau du pop art.

En 1961, Warhol expose ses tableaux de cartoons : *Dick Tracy* et *Popeye*. Simultanément, mais sans la moindre concertation, Roy Lichtenstein travaille sur Mickey. Après cela, le déluge. Warhol commence à glorifier (à moins qu'il ne dénigre – l'ambiguïté est l'un des traits du pop art) les boîtes de soupe *Campbell*, les boîtes de savon *Brillo* et *Mona Lisa*, sous la forme de sérigraphies répétées, aussi euphorisantes que glaçantes.

Le pop art était un style artistique qui considérait les images de la vie quotidienne et les médias de masse comme sa principale matière. Croyez-le ou pas : ce fut un vrai choc. L'abstraction pure dominait depuis la Seconde Guerre mondiale, mais pour une sommité telle que Jackson Pollock ou une gloire telle que Williem de Kooning – les deux principaux innovateurs de l'expressionnisme abstrait – plus rien ne fut jamais pareil. Le pop art rouvrait la voie de la représentation.

De tous les principaux artistes de cette mouvance – Claes Oldenburg avec ses hamburgers mous géants et ses objets courants, Roy Lichtenstein avec ses compositions explosives issues du monde de la bande dessinée, James Rosenquist avec ses peintures et ses grands collages –, seul Warhol attirait les commentaires politiques. Ses sérigraphies peintes de Marilyn et de Jackie Kennedy en ont fait de véritables icônes – des photographies de presse projetées dans le domaine de l'Art avec un grand « A ». Ses accidents de la route, ses émeutes raciales et ses chaises électriques étaient tout aussi émouvants.

Mais ce n'est pas tout. La contribution de Warhol s'étendit également au cinéma. Ses premiers films « underground » se rattachaient à une tradition de films d'artistes. Léger, Duchamp, Man Ray, Dali et bien d'autres (même les futuristes du début du siècle) s'essayèrent au cinéma. Les premiers films de Warhol sont presque des non-films, des présentations statiques d'images immobiles. *Sleep* est un film représentant, douze heures[4] durant, le poète John Giorno en train de dormir – et rien d'autre. *Empire* a pour seul objet l'Empire State Building durant vingt-quatre heures[5].

Warhol s'attelle à revisiter l'histoire des films, ajoutant des bruits, des dialogues, coupant, changeant les mouvements de caméra et les intrigues, afin de produire une parodie du star system avec son essaim de superstars : Viva, Bridgid Polk, Taylor Mead, Holly Woodlawn, Jackie Curtis et d'autres. *Chelsea Girls*, premier (et sans doute dernier) film « underground » à être remonté à la surface, avec sa projection sur deux écrans en simultané, est un classique, comme le cycle dirigé par Paul Morrissey et produit par Warhol, tout entier résumé dans le scandaleux *Trash*.

Durant les années 1970, l'artiste Andy Warhol expose des séries de crânes, de marteaux et de faucilles, et, l'an dernier, nous eûmes droit à un magasin de quasi-abstractions présenté dans la Heiner Freidrich Gallery de Soho : ombres de studio et traces d'un talent affreux. Mais ce sont les portraits qui sont à présent au cœur de son art. Et ce n'est pas du grand art, on peut le dire.

Le portrait, genre avec une noble histoire, a connu des hauts et des bas. Récemment, il était injustement méprisé. Je ne veux pas parler ici de ces portraits de salle de conseil d'administration – l'immortalité sur commande. Personne ne les prend au sérieux ; ils n'aspirent pas même à être de l'art. Je parle des choses sérieuses, les portraits qui entendent tenir compagnie à ceux de Rembrandt, Vélasquez et Eakins.

L'image publique de Warhol fait parfois oublier qu'il fut et demeure avant tout un artiste.

Le portrait de commande est traditionnellement fait pour être exposé. Le modèle souhaite que sa réussite et sa classe y soient mises en exergue. Ceci est fort courant. Rares sont les esprits assez aventureux pour réclamer des expressions marquées, voire de la ressemblance. L'artiste est payé pour flatter, pour plaire et certainement pas pour exprimer son talent artistique. Je subodore qu'il y aura toujours un marché du portrait commercial – allant du guindé et fade au chic –, mais nous ne sommes guère concernés par ces productions. Elles mettent en avant des rôles sociaux sans laisser apparaître la complexité psychologique, les artifices de l'art sans sa substance. Elles ont causé du tort à l'art du portrait. Le seul endroit où ces tableaux devraient être exposés, c'est sur le manteau d'une cheminée. Ils n'ont rien à faire dans un musée.

Le portrait sérieux est quant à lui un art acceptable. Et les années 1970 en ont vu le retour. Les pontifes du pop art ont appelé cela la « génération moi », et l'on pourrait être tenté de relier cette découverte superficielle du continuellement superficiel pour expliquer la réapparition du portrait. L'égoïsme et l'égocentrisme ne sont pas des nouveautés dans l'histoire de l'humanité, mais l'exploitation mystique et malsaine des traits et manifestations de cette pseudorévélation l'est peut-être. Une explication plus convaincante du renouveau du portrait est le pluralisme qui caractérise le début des années 1970 et qui ouvrit un espace d'exploration pour l'art figuratif, du schématique au réaliste.

Il est également très humain de s'intéresser aux visages des autres personnes – et même au sien. Un tableau est une lecture que la vraie vie, en raison des attitudes et des mouvements, ne nous offre que rarement. Et lorsque l'on tente de se voir comme les autres vous voient, un miroir – fort profitable pour se tailler la barbe et pour quelques autres soins de toilette – n'est que de peu d'utilité.

J'ai posé à plusieurs reprises pour des portraits. Ce n'étaient pas des portraits de commande. Des artistes, pour une raison ou une autre, m'ont demandé de poser, et j'ai accepté – par curiosité, par vanité, mais également comme un moyen, pour un critique, de comprendre leur processus artistique de l'intérieur. Alice Neel, Sylvia Sleigh, Alex Katz et Phil Pearlstein sont tous des artistes que je respecte, et chacun a contribué de manière unique à l'art du portrait contemporain. Tout comme Andy Warhol.

Un portrait sérieux est une question de temps, d'époque, de classe, d'artiste et aussi de ressemblance, ainsi que la manière dont cette ressemblance est obtenue. Les portraits réalisés par Andy Warhol durant les années 1960 répondent parfaitement à ces critères. Sa contribution à l'art du portrait est complexe. À l'inverse des artistes que je viens de mentionner, il n'est pas le moins du monde un réaliste ; l'ironie et le concept semblent compter davantage à ses yeux que la véracité ou l'expression, nonobstant son style succédané et à la mode.

Les portraits produits par Warhol durant les années 1970 – des sérigraphies de photos appliquées sur des toiles, embellies ou noyées par de petits coups de pinceau et des couleurs aveuglantes – sont des images médiatiques, mais, dans la plupart des cas, les modèles ne sont que des célébrités au sein de leur cercle : le monde des arts, celui de la mode, le monde des riches, celui que Warhol représente dans son magazine *Interview*. Ces visages semblent tout droit tirés d'une télévision couleur détraquée, dont l'écran serait comme saturé d'une masse venimeuse.

« Andy Warhol. Portraits of the 70's » (Whitney Museum, 945 Madison Avenue, jusqu'au 27 janvier) offre la possibilité de contempler ces portraits de la dernière décennie. C'est une exposition à ne pas rater. Elle est controversée. Warhol, après tout, est une célébrité. Il est plus célèbre que l'immense majorité des modèles exposés. Même ma mère connaît Andy Warhol. Mais elle ne connaît pas Tina Freeman, Kay Forston, Joe MacDonald et consorts. Moi non plus. Qui sont ces gens, de toute façon ? Les portraits peu orthodoxes de Warhol ne nous donnent même pas envie de le savoir.

La contribution de Warhol à l'art contemporain du portrait est présente dans l'imaginaire collectif. Ses portraits de Marilyn et de Jackie, icônes pop des années 1960, dureront. Il est sans doute plus heureux aujourd'hui, en compagnie des shahs de la mode qui ont remplacé le shah d'Iran aujourd'hui déposé, mais son art – si cette exposition peut nous servir d'indication – est en déclin. Je suis à même de reconnaître quelques célébrités du monde de l'art : Henry Geldzahler, Leo Castelli, Ivan Karp et d'autres, mais leurs visages ne sont pas vraiment dans le domaine public. Ce qui semble être arrivé – prenez ici une Golda Meir, là un Mick Jagger –, c'est que Warhol a perdu son sens du sujet.

Je crains que le Whitney n'ait lui aussi perdu quelque chose. Le prix d'ouverture s'élevait à 50 $ par personne, destiné à financer, non pas la recherche contre le cancer ou le peuple affamé du Cambodge, mais le musée lui-même. Les temps sont durs pour nos musées. Mais l'exposition Warhol n'est-elle pas un peu trop cynique ? Une lampe à arc, un tapis rouge sur la rampe, des syndicalistes manifestant à l'extérieur, Sylvester Stallone et Susan Anton qui se pavanent à l'intérieur ? J'aimerais en rire, mais tout ceci est bien triste.

Ironie, les tableaux de Mao, 4,5 m de haut, sont magnifiques. Tous trois sont installés dans une sorte de tabernacle au milieu de l'immense espace du quatrième étage. La combinaison de l'imagerie publique et de l'ambiguïté atteint des sommets chez le Warhol des années 1960. Les tableaux représentant sa mère sont curieusement émouvants. (Les affiches sont « fun », particulièrement une de Paloma Picasso, dont un des yeux est couvert de rectangles cubistes, mais ce sont des œuvres mineures).

L'exposition a été organisée et installée par David Whitney, ancien propriétaire de la galerie et employé de Leo Castelli, qui gère les affaires de Warhol. La plupart des portraits sont exposés par paires dans la grande salle, alignés en trois rangées sur des murs peints, pour l'occasion, de marron brillant. On compte cinquante-six paires de tableaux de 1 m x 1 m. Chaque sérigraphie, qu'elle figure Roy Lichtenstein, Truman Capote, Doda Vodoris (?), Marcia Weisman (?) ou d'autres, est offerte en double, avec des couleurs et des coups de pinceau différents.

Si l'on se penche sur la liste des illustrations dans le catalogue, quelques faits curieux apparaissent. Warhol se montre assez cavalier envers la présentation de ses œuvres par paires. Dix de ses œuvres sont ainsi séparées, deux propriétaires sont alors mentionnés. Par exemple, l'un des tableaux d'Henry Geldzahler est la propriété de Paul Jenkins et l'autre se trouve dans une collection privée. Paul Jenkins est, par contre, propriétaire de ses deux tableaux. Tous ces portraits sont-ils des œuvres de commande ? Je le crois, mais la chose n'est pas certaine. Au moins dix-sept d'entre eux sont indiqués comme propriété du modèle, mais la description courante – « collection privée » – désigne peut-être les modèles des portraits.

L'immortalité, à quel prix ? Combien en coûte-t-il de se faire tirer le portrait pour posséder une version actualisée des fameuses *Marilyn* de Warhol ? Je n'en sais rien. (Les rumeurs disent qu'il en coûterait 40 000 $ pour les deux premiers, moins pour les suivants). Quel que soit le prix à payer, les modèles se sont fait avoir. Ces portraits sont aussi superficiels qu'affreux. Ils ne rendent quelque chose que pris tous ensemble sur les murs en marron brillant du Whitney Museum, nous donnant à voir toute la vanité humaine.

Est-ce que Warhol se moque de nous ? Allez donc voir cette exposition pour tenter de le savoir. Car Warhol nous dit peut-être quelque chose. Il a peut-être intuitivement saisi une part tape-à-l'œil très significative de notre époque. Si tel est le cas, cet aspect est détestable, car c'est le chic amoral qui prévaut ici. S'ils sont sans doute davantage chez eux dans une salle à manger hi-tech que dans une salle de conseil d'administration, les diptyques de Warhol se rapprochent dangereusement du portrait commercial. Les quinze minutes de gloire promises par Warhol à tout le monde – « dans le futur, chacun sera mondialement célèbre quinze minutes durant » – ne sont qu'un nouvel exemple d'une démocratie à l'usage exclusif des personnes riches et influentes. Ce flirt avec l'immortalité sur commande donne un certain frisson, je me dois de l'admettre, mais la décadence n'est pas une chose nouvelle. J'aurais bien davantage apprécié la vision d'une sélection de portraits contemporains par une douzaine d'artistes différents – Warhol inclus – que cette exposition limitée et plutôt insignifiante.

1. Petite compagnie aérienne (N.D.T.).
2. Hebdomadaire conservateur à destination de la bonne société américaine (N.D.T.).
3. En réalité, en 1949 (N.D.E.).
4. En réalité, 5 h 21 (N.D.E.).
5. En réalité, 8 h 05 (N.D.E.).

Warhol et les classes sociales

Peter Schjedahl

Article publié dans le magazine
Art in America 68, en mai 1980
Traduit de l'Anglais par Antoine Bourguilleau

L'exposition « Portraits of the 70's » d'Andy Warhol au Whitney Museum a été reçue par de nombreux critiques éminents avec un dégoût véhément. Hilton Kramer a plus ou moins levé les bras au ciel en signe de désespoir. Le critique de *Newsweek* semblait bouleversé et alla jusqu'à parler de « frous-frous » pour qualifier les coups de pinceau du maître. Robert Hughes, le plus provocateur des critiques actuels, est au sommet de la dépression dans les colonnes de *Time*, avec des métaphores culinaires telles que « crasse pistache-framboise » ou « nappage autiste ». Cette hostilité m'a surpris, car cette exposition m'a enchantée, et je l'ai trouvée parfaite dans son genre. Elle avait à la fois l'ancienne vertu des années 1960 – une vertu que Warhol, comme Frank Stella, semble n'avoir jamais perdue – d'une idée stylistique énorme, voyante, exposée avec une arrogance tout aussi voyante. Je ne suis pas certain de vouloir débattre de la remarque méprisante de Hugues, affirmant que ces portraits « peuvent difficilement être considérés comme présents dans la sphère du débat esthétique ». Je les considère quant à moi comme un de ces coups d'éclat typiques de Warhol, une utilisation totalement inhabituelle de la peinture, en parfaite osmose avec les évolutions de la sphère culturelle. La révulsion des critiques

la rend encore plus intéressante. Elle semble indiquer qu'avec ses « icônes sociales » – tel est le nom que David Bourdon a donné à ces portraits – Warhol a, encore une fois, touché un point sensible. Esthétiquement, les portraits peuvent difficilement être qualifiés de plats ou d'inachevés. Ils ont leur caractère, avec beaucoup de bon sens pictural et sont souvent très beaux. Cette beauté est, reconnaissons-le, plus apparente à petite dose, à l'échelle d'une salle à manger. Hughes décrit leur effet de composition au Whitney comme « grossier et répétitif ». Il n'y a en effet rien de délicat dans ces rangées de portraits alignés sur trois niveaux et posés sur des murs brun caramel. Mais le mot « répétitif » est inapproprié ; la variété d'effets et d'interrogations produite par cet arrangement mécanique est impressionnante. Dans cette mêlée d'images, presque chaque portrait se suffit à lui-même ; rares sont ceux qui font tapisserie dans cette soirée. Et même si personne ne le mentionne, je considère qu'une commande du Whitney pour remplir sa caverne du quatrième étage constitue une immense preuve de reconnaissance pour n'importe quel peintre. Bon nombre de spectateurs ne jugeront ces portraits que par le biais de reproductions, ce qui est bien dommage. Les reproductions effacent les textures et l'objet même de la toile, leur présence et la manière dont ils semblent « chevaucher » sur le mur. Ils y parviennent par divers moyens liés à l'échelle et l'espace de la pièce, et l'échelle et l'espace du spectateur : l'ordonnancement architectural, des cadres massifs et saillants, des tailles identiques d'images et de supports, des couleurs chaudes et vibrantes, de grands coups de pinceau, le caractère simplement fascinant d'un visage humain géant. Nous sommes dans l'esthétique hi-tech des années 1960, comme chez Stella ou Judd – froide, efficace, dérangeante.

Les critiques ne nient pas l'ingéniosité de Warhol – comment le pourraient-ils ? –, mais parviennent à suggérer qu'elle contient quelque chose de répréhensible. Chaque critique hostile que j'ai pu lire utilise l'expression « couleurs de décorateur » en se pinçant le nez. Il me semble à présent que la palette de couleurs de Warhol, faite d'une suite presque infinie de teintes et de nuances « étranges », mais ô combien savoureuses, pourrait être, avec plus de profit, comparée à la sorte de cuisine chromatique des dernières productions plus académiques, avec laquelle elle entre dans une relation aussi impudente que compétitive. Mais puisque l'on semble chercher à associer les décorateurs professionnels, pourquoi ne serait-ce pas un plus ? Existe-t-il un ordre moral des coloris ? (Je pense qu'on tient là un sacré sujet de thèse.) Le brun chocolat saturé serait-il moins sérieux que le bleu denim saturé ? Sur quelle base pourrions-nous juger que de tels plaisirs ne sont pas assez bons pour nous ? Le coup de pinceau de Warhol doit-il être condamné pour sa dextérité et son efficacité ? Si Warhol décide de copier la méthode utilisée par De Kooning pour séparer les champs visuels avec ses coups successifs de peinture fraîche, on peut penser sans trop se tromper que cette procédure signifie quelque chose de différent et de forcément plus palpitant pour De Kooning que pour Warhol. Mais si son utilisation par Warhol fait sens d'un point de vue pictural et sert son art en général, pourquoi râler ? (On aime la peinture, oui ou non ?) Il n'y a aucune volonté de pastiche dans les portraits de Warhol. Leur forme a évolué depuis ses sérigraphies multiples des années 1960, avec l'ajout important d'une technique dérivée des reproductions de Prisunic. Elle consiste à imprimer l'image sur une surface texturée et irrégulière, donnant l'illusion d'une facture originale. Warhol transforme la technique en l'utilisant à outrance et à de nombreuses fins ; on ne trouve pas chez lui cette gratitude satyrique envers la source, à la Lichtenstein. Pourtant, bon nombre de gens, critiques de *Newsweek* en tête, tombent dans le panneau et s'imaginent que la peinture acrylique est appliquée sur la sérigraphie, sans voir qu'elle se trouve dessous. La vérité, c'est que presque toutes les couleurs, y compris celles des yeux, des lèvres, des cheveux, etc. sont posées avant l'impression sérigraphique. Les occasions sont rares où Warhol effectue des retouches importantes au pinceau, ajustant l'équilibre de la photo et de la peinture en faveur de la peinture. Les parties du tableau travaillées par superposition de couches humides de peinture (plus épaisses ; le reste est plat, comme une affiche) sèchent avant de recevoir l'image, qui prend ainsi l'apparence de la peinture en étant distordue par la topographie de la toile. Warhol a développé les possibilités expressives et esthétiques de cette technique dans des tableaux autres que des portraits, et ce depuis plusieurs années, notamment dans une série de toiles larges, mystérieuses, quasi abstraites, baptisée *Shadows* (« ombres »). Sa capacité d'improvisation a fini par lui donner cette assurance décontractée qui peut faire oublier sa virtuosité. Lorsqu'elle tombe dans les extrêmes, la virtuosité peut avoir, naturellement, des effets contre-productifs, ce qui semble correspondre aux intentions de Warhol. Il n'est pas de ceux qui laissent une partie de leur œuvre au hasard ; ainsi remarquer quelque chose dans un Warhol, c'est presque donner le bâton pour se faire battre. Une des caractéristiques les plus marquantes de ses portraits – et que les critiques, pour d'obscures raisons, ne remarquent pas – est qu'ils vont par paire ; la même image est reproduite sur deux toiles séparées, de 40 pouces sur 40. Le traitement des deux toiles va de la ressemblance quasi parfaite à la différence complète, tant dans les teintes que dans la manière. Souvent, la manière est peu ou prou la même, mais la teinte varie – dans des combinaisons parfois charmantes ou d'une humeur sombre à l'extrême, parfois mordante jusqu'à la perversité, ou simplement superbement décoratives. Le principal effet de cette représentation double est de produire une abstraction du modèle, subvertir le sens commun du portrait comme l'image « définitive » d'un individu. Le numéro deux est la plus petite multiplication possible, mais en tant que telle, elle est à classer au même rang que toutes les autres multiplications, par opposition à l'original. Ce qui est ici suggéré, c'est que Warhol pourrait faire proliférer l'image indéfiniment, comme il l'a fait par le passé.

Dans les années 1970, Warhol finit par devenir ce qu'il avait prématurément été accusé d'être : le laquais des riches.

Or deux tableaux suffisent à atteindre cet objectif, là où un seul échoue à révéler la personnalité du modèle. On pourrait évidemment en rajouter sur l'aspect esthétique des portraits de Warhol, mais ce que je viens d'énoncer est probablement suffisant pour démontrer leur assurance et leur grâce, leur complexité unifiée. Rares sont les artistes aussi minutieusement analystes et analysés que Warhol ; une chose en amène une autre avec la rigueur impeccable d'une argumentation logique. Bien sûr, cela ne nous suffit pas à tout savoir d'un artiste. Mais il devrait être évident que si les portraits de Warhol posent problème, le problème est plus externe qu'interne. Je m'en voudrais d'enfoncer une porte ouverte ici, mais les portraits sont des objets sociaux, la plupart du temps commandités par de riches personnages (quelques-uns sont artistes ou issus du monde de l'art), dont ils sont censés décorer les demeures et servent à affermir leur prétention à une sorte d'éminence culturelle. Il y a là quelque chose qui excite les détracteurs de Warhol, mais qui demeure implicite, tant ils sont incapables de distinguer la performance esthétique de leur aversion pour le sujet. Les insultes et la confusion sont clairement visibles dans l'éloquence cicéronienne de Hughes : « Les admirateurs de Warhol... sont prompts à affirmer que Warhol aurait "redonné vie" au portrait de personnalités. Il serait plus exact de dire qu'il l'a fourré dans un costume à la mode, a fardé ses paupières et l'a balancé à l'arrière d'une limousine, où il peut bouger mais pas parler. »

Bourdon qualifiant les portraits de Warhol « d'icônes sociales » – le terme d'icône renvoyant à une sorte d'intemporalité byzantine investissant les modèles – anticipe l'essentiel des sarcasmes de Hughes et le met positivement en lumière. Dans une autre direction, l'introduction de Robert Rosenblum au catalogue du Whitney Museum – morceau de bravoure d'érudition – relativise les connexions de Warhol avec la haute société, en évoquant la tradition des portraits qui fleurirent à la fin du siècle dernier, avec J. S. Sargent, Giovanni Boldini et d'autres. (Hughes lui-même compare Warhol à Sargent, pour en conclure « qu'il lui manque la capacité de Sargent à concevoir et construire un tableau » – un jugement que je désapprouverais sans doute si j'étais en mesure de comprendre comment on peut comparer ce qui n'est pas comparable.) Mais, même les rapprochements les plus utiles en matière de terminologie et de catégorie, chez Rosenblum comme chez Bourdon, ne parviennent pas à expliquer l'ire de Hughes, qui semble dépasser la sphère de l'art – et de l'essence même de l'art. Prendre le portrait de personnalités au sérieux – ce que nous n'avons sans doute pas l'habitude de faire – consiste à prêter attention à sa signification sociale autant qu'à sa signification esthétique. Quoiqu'il en fasse la tentative, et fort maladroitement, le critique d'art ne peut que suivre l'art où il va, y compris s'il le mène dans le domaine sociologique – et potentiellement politique. (Après tout, qui a dit que le postmodernisme se devait d'être une chose aisée à comprendre ?) Dans les années 1970, Warhol a fini par devenir ce qu'il avait prématurément été accusé d'être : le laquais des riches. L'accusation était inappropriée dans les années 1960, car s'il était l'enfant chéri et obéissant des riches, il persistait à s'inspirer des « sans classe » et des autres franges de la société ; progressivement, cette relation s'est mue en un circuit fermé, influant finalement sur son art. (Je dirai plus loin pourquoi je pense que le reste de son œuvre récente tire son sens de l'existence même d'un public aisé.) La question centrale, en ce qui nous concerne – une affaire réglée pour Hughes – est de savoir si l'on peut considérer cet aspect avec bienveillance. Pour cela, il nous faudrait accepter deux idées : 1) l'art en tant que service n'est pas un problème, et 2) les riches (les riches en général et ceux de Warhol en particulier) ne sont pas un problème. Pour le dire autrement : 1) l'art actuel peut-il être significatif bien qu'il défende des intérêts autres que les siens propres ?, et 2) la légitimité de l'élite sociale contemporaine est-elle une fiction acceptable ? Avant de tenter de répondre à ces deux questions, aussi vastes que difficiles, il serait bon de se demander comment Warhol s'est retrouvé en position de les soulever.

L'alliage époustouflant entre la mode culturelle et l'idiosyncrasie, qui place Warhol sur le devant de la scène de l'avant-garde des années 1960, fait partie de notre mythologie. Aucune entrée dans le monde de l'histoire de l'art ne se produisit sans doute à tel point nommé ; pourtant, à en croire la légende, il arriva presque en retard. Une histoire veut qu'au début de 1962, se cherchant désespérément une image pour s'assurer une bonne place dans le train du pop art sur le départ, Warhol découvrit que ce dont il disposait déjà, sa propre sensibilité, son expérience, sa vision du monde, était un condensé du mouvement tout entier.

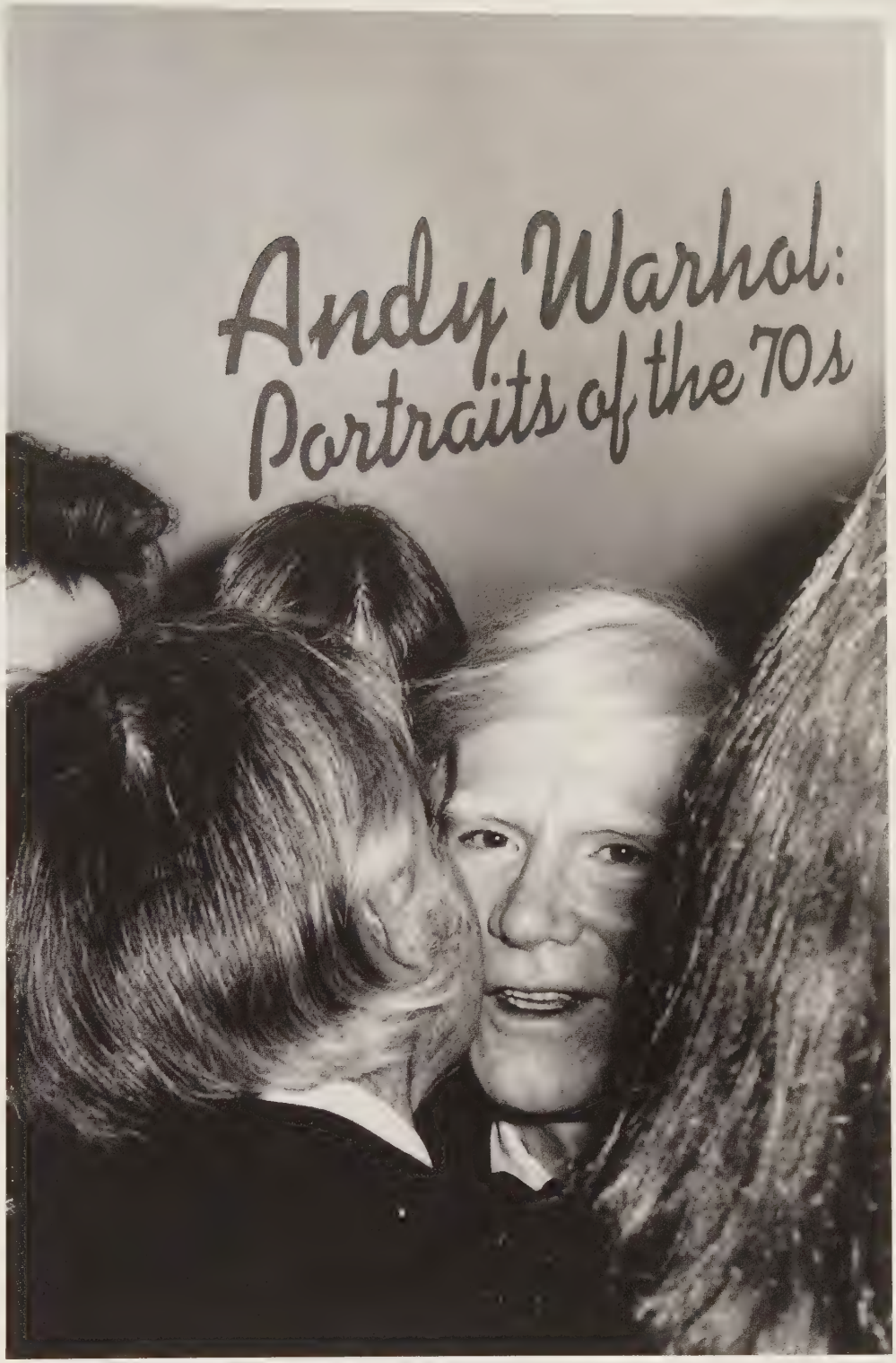
Comme un grand reporter, Warhol s'en tient à son domaine, celui du nouveau capitalisme américain, tel qu'il est apparu au début des années 1960.

Fils d'un travailleur tchèque immigré, Warhol est un des rares artistes contemporains issus de la classe ouvrière. Une bonne partie de sa miraculeuse étrangeté angélique s'explique par ce fait. La classe laborieuse américaine de notre époque a été souvent définie par son appétence envers les produits et les valeurs de la culture populaire capitaliste ; l'ambivalence à l'égard de ces deux piliers est plutôt la marque des classes moyennes, pour qui elles sont aisément abordables. Le regard minutieux et enthousiaste que Warhol pose sur cette culture du confort et de la célébrité, voilé par sa connaissance intime des dessous mêmes de cette culture (la mort bas de gamme, dans des accidents de la route ou sur la chaise électrique), lui permet de sortir du virage en tête dans cette course à la valorisation de la banalité. Si l'on compare ses époustouflantes *Marilyn* et ses chaises électriques des années 1962-1966 aux travaux des autres artistes du pop art, leur œuvre semble distancée, même amoindrie par cette ironie typique des classes moyennes. Car ce qui est du « matériau » pour ces artistes constitue de la matière pour Warhol, dans la forme comme dans le fond.

Les accusations occasionnelles de naïveté (ou de cynisme en la matière) adressées à Warhol ne sont que le produit d'une naïveté (ou d'un cynisme) de la classe moyenne, l'incapacité à se représenter que notre culture présente une apparence radicalement différente quand on la contemple de sa périphérie.

Mais le talent et l'à-propos de Warhol dépassent de loin le seul succès dans le domaine de l'art. Les bouleversements des années 1960 entraînent une gigantesque poussée vers le haut des classes sociales, comme il ne s'en était pas produit depuis le début du siècle. Des personnalités du show-business, de l'art, du gouvernement, du crime (trafic de drogue, essentiellement), de la mode et le cercle des célébrités de la jet-set, des *Beautiful People*, se mélangent à présent aux riches héritiers et aux hommes d'affaires. Cette minirévolution permet à Warhol de sortir du ruisseau et le propulse sans autre forme de cérémonie ou d'initiation au sommet. Considéré comme l'arriviste souverain, il invente un nouveau style pour les riches, un style que l'on pourrait appeler la décadence démocratique – un *aggiornamento* facétieux des sept péchés capitaux à destination d'une population mal à l'aise de constater qu'elle peut à présent s'y adonner et qui n'a d'ailleurs rien de mieux à faire. Le modèle est enregistré par l'œil fixe et distant de la caméra dans les premiers films de Warhol (particulièrement *Chelsea Girls*). Même si l'on s'abandonne à tous les vices, tant qu'Andy Warhol, génie désincarné du peuple, veille sur nous, tout ceci n'est pas bien grave.

Ainsi, ce que Warhol peut offrir à ses riches mécènes, dès le début, va plus loin que l'éclat de surface : c'est une sorte d'alchimie morale dans laquelle le rôle social du quasi-parasite est associé aux fonctions historiques de l'avant-garde. Ceci ne s'était jusqu'alors jamais produit en Amérique, car aucune génération de riches Américains n'avait été si jeune, si cosmopolite et à ce point privée de fonctions sociales, jusqu'à celles régulant leur propre existence, « maintenir son niveau ». C'est la génération des années 1960, souvenez-vous, imbibée de valeurs libérales et anarchistes. (Warhol affirmait récemment que le fils de Gerald Ford, Jack, est le seul républicain qu'il connaisse.) L'idéologie de l'État Providence se saisissait de la philanthropie, ancienne chasse gardée des bonnes familles, à qui il ne restait plus que l'aura spirituelle, qu'à notre époque, seul l'art est en mesure de conférer. Avec Warhol, les nouveaux riches ne disposaient pas d'un simple artiste, mais d'un artiste personnifiant la démocratie, la libération sexuelle et la permissivité d'une manière générale, ainsi qu'une innocence angélique ne répondant que par des « oh » et des « oui » à tout, même à l'ennui, le cancer des oisifs.



Andy Warhol lors du vernissage de l'exposition « Andy Warhol : Portraits of the 70's », Withney Museum of American Art, 1979.
Photo : Fred W. Macdarrah

La magie morale de Warhol a considérablement diminué, voilà qui apparaîtra, je pense, à tous ceux qui se plongeront dans *Andy Warhol's Exposures*, son récent ouvrage mêlant photographies et descriptions haletantes des nouveaux riches (parfois plus très frais). Son univers l'a rattrapé (il lui est même tombé dessus) : son avarice forcenée, son goût pour la célébrité et son acharnement au travail ne reflètent plus que son environnement. (Dans les années 1980, chacun se doit d'avoir un travail ou, tout du moins, d'avoir l'air affairé). Il faisait autrefois les célébrités, il ne fraye plus à présent qu'avec celles déjà certifiées et estampillées comme telles. Ses saillies verbales, succinctes, hypnotiques, sont passées du prophétique au grandiloquent. Même ses aphorismes sont bancals, comme lorsqu'il propose de remplacer le plus cité d'entre eux par celui-ci : « Tout le monde sera célèbre dans quinze minutes ».

On réalise brusquement à quel point le petit monde de Warhol, celui des années 1960, des déclassés et des gens de la rue, laboratoire de sa créativité, a contribué à asseoir son autorité culturelle. Cette autorité étrange est bien loin à présent, consumée par le souhait des riches de se présenter sous leur meilleur jour. Pour Warhol, cela n'a pas été, loin s'en faut, une mauvaise affaire. Il est heureux comme un gosse. (Son contentement manifeste, en une période où l'art ne semble pas tenir ses promesses, explique peut-être pourquoi les critiques de la classe moyenne se montrent si grincheux.) Mais avec la dissipation de son aura, Warhol émerge comme un simple artiste de commande, un artisan.

Or le genre d'artisan qu'est Warhol, un artisan travaillant pour une classe particulière, est tout ce qui nous intéresse. Ce n'est pas un rôle qu'il prend à la légère et qu'il confine aux portraits de commande. Deux autres thèmes des années 1970 sortant de cette catégorie semblent particulièrement à-propos : Mao et la faucille et le marteau. Rosemblum suggère que les imposants tableaux de *Mao*, de quelque 15 pieds de haut, sont une sorte de recherche sur « l'autorité lointaine et effroyablement sereine du chef d'un État totalitaire moderne ». Tout ceci n'est pas faux – les grands *Mao* distillent une émotion que l'on pourrait qualifier de « sublime totalitaire » –, mais semble trop pessimiste pour coller aux intentions que l'on prête à Warhol, qui, presque toujours, cherche à titiller le spectateur ou à obtenir sa complicité. Pour moi, les *Mao* et les faucilles et marteaux sont à relier aux chaises électriques et aux accidents de voiture du début des années 1960 – la seule différence étant une question de classe sociale. Les images, conçues pour choquer, de ses premiers tableaux étaient celles de la catastrophe plébéienne, celles des tableaux récents sont celles des menaces historiques portées envers la classe dirigeante. Warhol offre à ses mécènes une horreur délicieuse et la promesse de pouvoir la dominer, au moins émotionnellement : ils peuvent l'accrocher sur leurs murs. Transformer la révolution en un produit de consommation pour aristos est pain béni pour de nombreux critiques actuels, mais je ne crois pas que cette réaction soit inévitable. Car quelle que soit l'attitude que l'on ait à l'égard de la logique de satisfaction du capitalisme actuel, il est également possible de considérer une extension aussi extrême et subtile que celle de Warhol sous une lumière positive, comme un art qui dit quelque chose d'une époque et d'une culture – et le fait avec un détachement impressionnant, issu de l'acceptation tranquille par l'artiste de l'entropie culturelle, de la décadence. Nous admirons les expressions artistiques de civilisations passées dont nous aurions détesté être les citoyens, et je ne vois pas en quoi nous devrions nous priver de regarder nos cultures avec des yeux différents. L'art offrant un contenu conscient intégré dans les questions sociales est sans doute une catégorie transcendant les lignes politiques, un standard aussi acceptable par l'électeur de droite que par celui de gauche. Et dans ce domaine, Warhol atteint des sommets – au moins aussi haut que le meilleur du réalisme socialiste, par exemple. Je ne sais pas s'il est aussi bon que Bertold Brecht, mais je ne trouve pas la comparaison ridicule. Un portrait de Warhol débute avec une photographie délibérément conventionnelle de quelqu'un, suivie d'un tirage sérigraphique aux contrastes accentués, plaqué sur un support rugueux et coloré, afin de détruire partiellement le caractère neutre de la photographie dans un but d'idéalisation. Le choix des couleurs et du travail au pinceau donne à l'image ainsi ravagée une humeur, une suite de signaux picturaux que l'on imagine adaptés à l'aura de la personne. Ceci n'est pas une flatterie au sens classique, plutôt l'introduction flatteuse dans le royaume privilégié et intemporel de l'art – un art qui s'apparente à l'importance sociale, s'apparentant elle-même à l'argent ou à la célébrité (et généralement aux deux). Le caractère ironique de ces portraits nous suggère que l'ordre social contemporain est éternel. Il n'y a rien de sentimental, ni même de particulièrement rhétorique dans cette idéalisation directe, caractéristique d'un esprit aux aguets. Il y a dans cette exécution tant d'expertise, tant d'insouciance, un tel plaisir distillé de la peinture (comme chez Fragonard), que l'élévation du sujet peut sembler solennelle. Ceci pourrait n'être qu'une blague. Mais si tel est le cas, c'est une blague facétieuse, inoffensive. Warhol nous convainc qu'il aime vraiment les gens et la peinture – à sa façon avide, où l'on est plus aimable encore lorsque l'on est riche et que l'on s'acoquine à certains de ses riches pour en faire le portrait (il en coûtait 25 000 $ par tableau il y a cinq ans de cela). Ce n'est pas une idéalisation toute en douceur et en lumière, mais elle n'est pas plus violente que l'humeur de notre temps.

Les riches sont-ils différents de vous et de moi parce qu'ils ont plus d'argent? Telle fut paraît-il la réponse d'Ernest Hemingway, une réponse doctrinaire de démocrate américain, à un F. Scott Fitzgerald déconcerté. Les riches peuvent commencer comme des bons gars pleins aux as, mais au bout d'un certain temps, la richesse change tout, même la personne. Elle change tout en s'incarnant dans la puissance et dans des biens aussi précieux qu'intemporels, qui tendent à écraser par leur présence les êtres humains qui vivent dans leurs parages. *Ars longa, vita brevis* est une pensée de riche. On peut bien sûr trouver des exceptions, mais la plupart des gens riches n'ont qu'un sens très diffus du caractère frustrant et pénible de la vie pour la majorité des gens. Ils pensent parfois que tel n'est pas le cas – et pourtant. Certains peuvent être des monstres d'égoïsme, comme Tom et Daisy Buchanan dans *Gatsby le Magnifique*, mais du point de vue d'une classe moyenne fatiguée et rongée par les scrupules, même les meilleurs d'entre eux peuvent paraître monstrueux. Ils ne comprennent rien – ne connaissent ni les luttes, ni les hauts et les bas, ce qu'il en coûte sur le plan émotionnel de tenter de s'en sortir dans les tréfonds de la société américaine. Il est donc normal qu'ils provoquent du ressentiment, et le ton que l'on trouve chez les détracteurs de Warhol dans les grands médias est précisément celui de ce ressentiment. D'une certaine façon, le Whitney Museum n'a que ce qu'il mérite. La fatuité des nantis, si flagrante dans ce véritable gala de portraits, ne s'est jamais étalée avec autant de complaisance depuis la période qui précéda la dépression des années 1920.

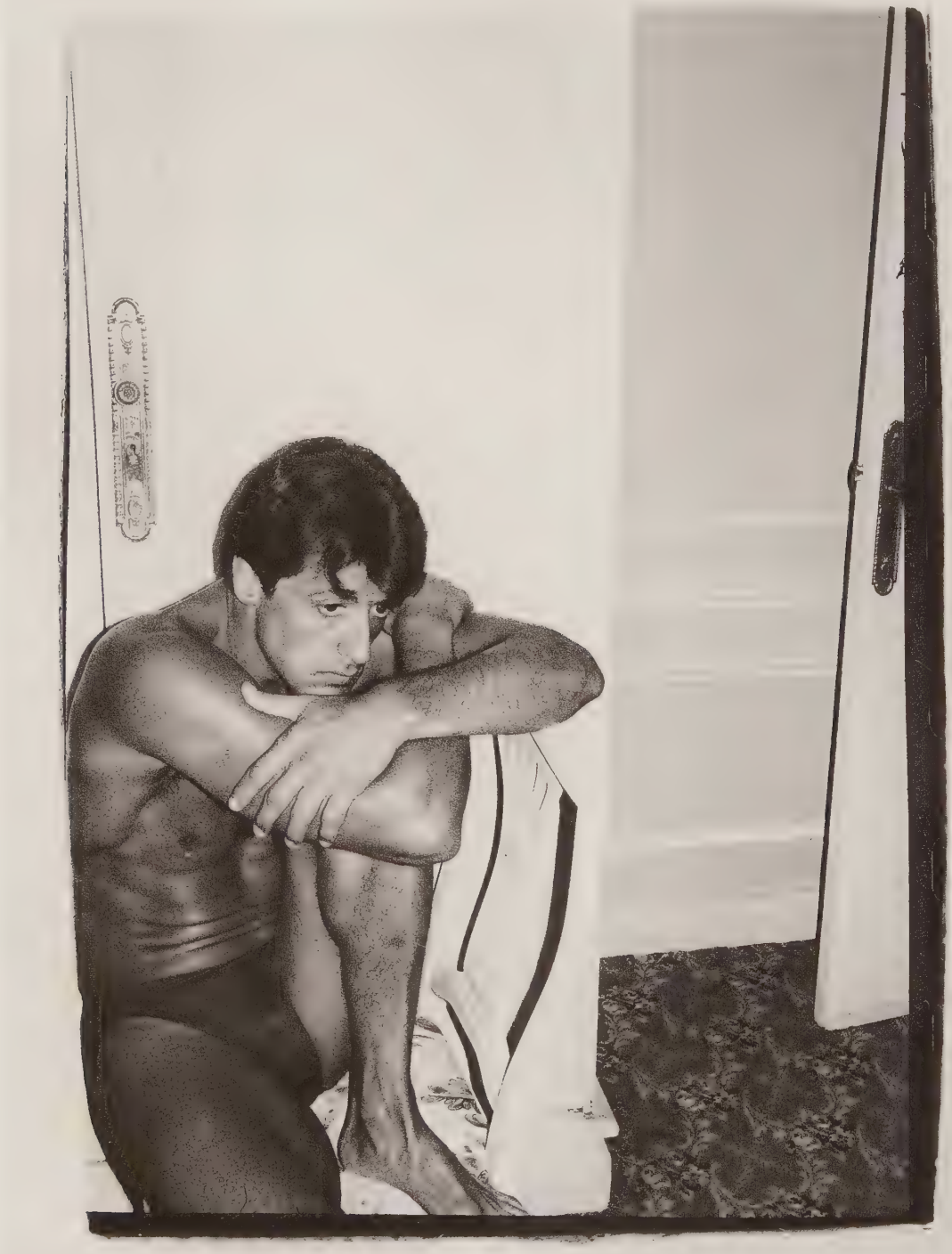
Ayant incarné une institution relativement ouverte (et parfois assiégée) aux légions créatives et critiques du monde de l'art, le Whitney, sous la direction de Tom Armstrong, est devenu un bastion des sensibilités néo-patriciennes. L'affaire était entendue, mais rien ne pouvait nous préparer à la pauvreté de l'avant-propos d'Armstrong au catalogue : « Andy Warhol – cet être calme, omniprésent, qui mérite notre respect et ne demande rien, tout en recevant beaucoup... Ses portraits sont le reflet d'une époque où le clinquant et l'éclat est [*sic*] important et le superficiel primordial... Je n'ai jamais changé d'avis à propos de Monsieur Warhola... Lorsque le dernier canot de sauvetage sera mis à l'eau, je souhaite que le vieux Blondie soit à la rame » (réplique cinglante de Hughes : « Il en est certains qui ne souhaiteront sans doute pas échouer à ses côtés sur ce radeau de la Moi-duse. ») Les inanités d'Armstrong sont à ce point teintées de freudisme mal digéré que l'on ne sait par où commencer – ou finir. Je me contenterai d'indiquer que cette idée que Warhol et Armstrong pourraient s'échapper ensemble du *Titanic* sonne comme l'image décalée de la Révolution vue par Marie-Antoinette. Elle laisse en tout cas le lecteur avec une question sans réponse : finira-t-il coincé dans l'entrepont ou écrasé sur l'iceberg?

La manière dont on considère les mécènes de Warhol en tant que classe n'est pas anodine dans le regard que l'on jette sur ses portraits. Je ne puis qu'insister sur le fait que cette connexion doit être considérée pour ce qu'elle est, une sorte de bonus historique s'ajoutant à l'expérience de l'œuvre et qui sont légitimes, en tant que tableaux. À moins que l'on accepte l'idéologie – dans le cas présent, celle de la classe moyenne – comme le déterminant de toute valeur artistique, je ne vois pas comment nous pourrions ne pas en conclure que Warhol a, ici, créé quelque chose de fort. Trouverait-on un artiste qui aurait, avec tant de décontraction et de fidélité, avec une proximité et une candeur si épouvantables, exposé l'importance des changements dans la société ? Comme un grand reporter, Warhol reste dans son domaine, celui du nouveau capitalisme américain, depuis qu'il est apparu au début des années 1960. Son enfance défavorisée a fait de lui un homme aussi amoral qu'incorruptible, car observateur profondément indifférent.
Il n'est pas nécessaire de l'apprécier pour comprendre ce dont il nous gratifie avec son art – et qu'il pourrait continuer de nous donner, au fur et à mesure que son sujet se développe. Il possède la vertu terrible de ne guère se soucier des événements, bien qu'étant présent, avec son magnétophone et son appareil photo, au cœur de chacun des happenings de son microcosme social. Il se tient toujours à nos côtés, aussi muet que prodigue. En le regardant contempler les riches, on réalise soudain que, quoi qu'il nous arrive d'ici la fin de ce siècle, il n'y aura de canots de sauvetage pour personne.



Une chronique des années 1980

En 1976, Warhol découvre le Minox 35 EI, un nouvel appareil photographique très compact. Comme ce fût le cas avec son magnétophone dans les années 1960, ce dernier accompagnera désormais tous ses déplacements, témoignant, souvent avec humour, d'une vie mondaine vibrillonante.



Sylvester Stallone, vers 1977
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Pat Hearn, vers 1985
Épreuve gelatino-argentique
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Sonia Rykiel, 1986
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Claes Oldenburg
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger

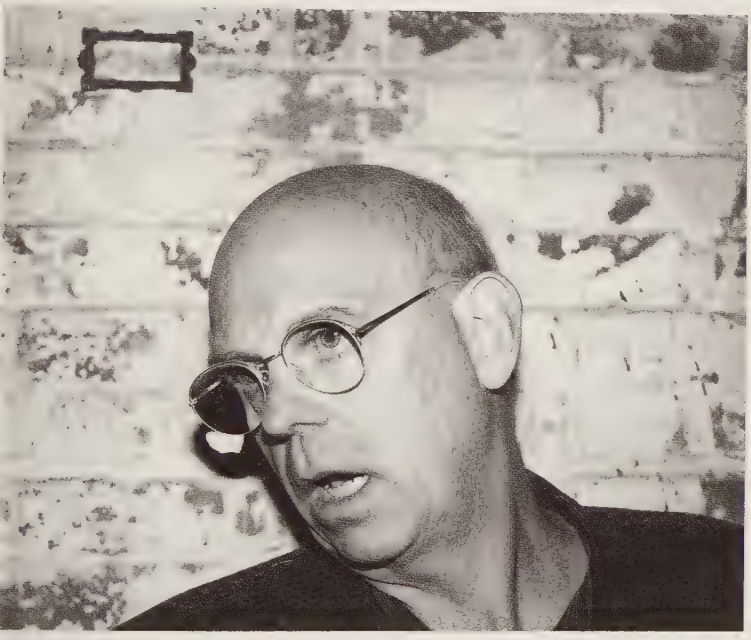
Kenny Scharf et Teresa Scharf
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Francesco Clemente, 1984
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger

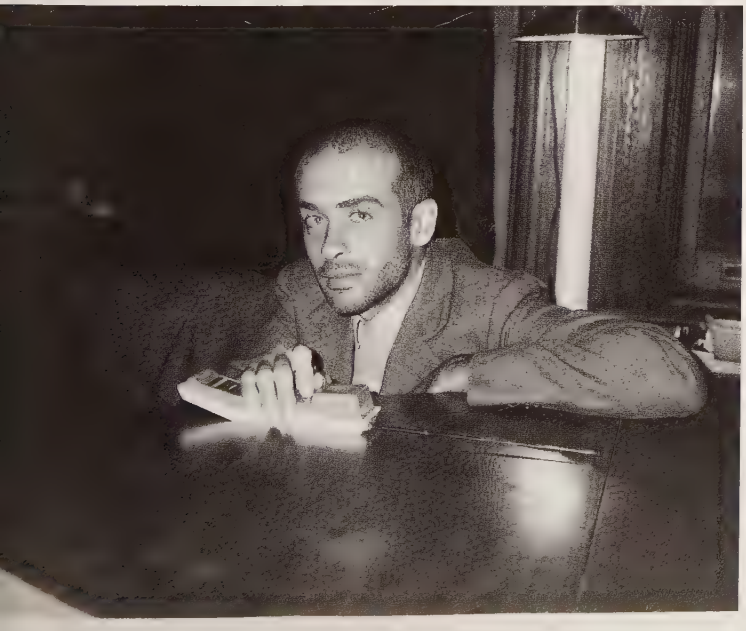
Frederick Hughes et Steve Rubell
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



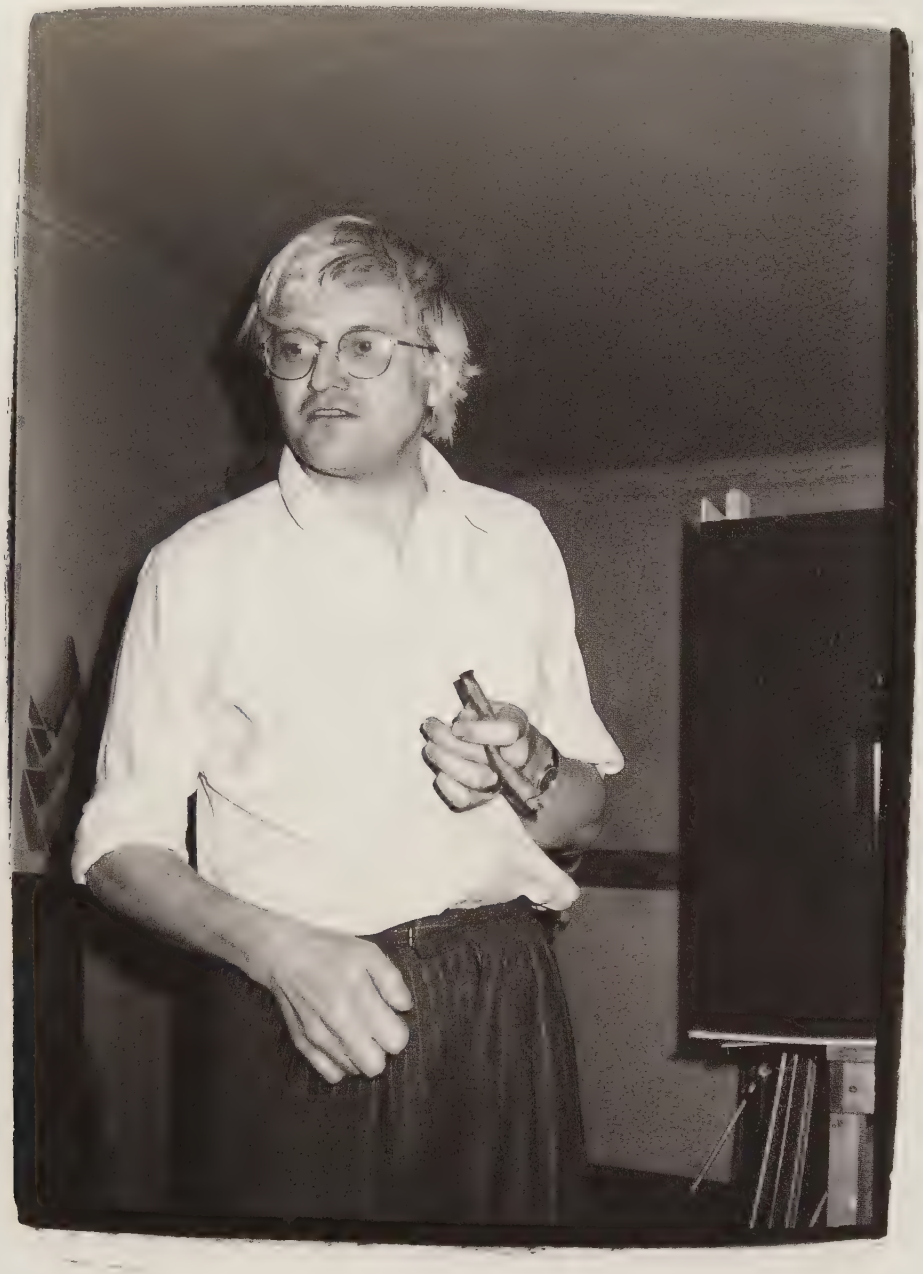












David Hockney
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger

Paulette Goddard et un inconnu
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Catherine Guinness, John Richardson, et Diane von Fürstenberg
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum









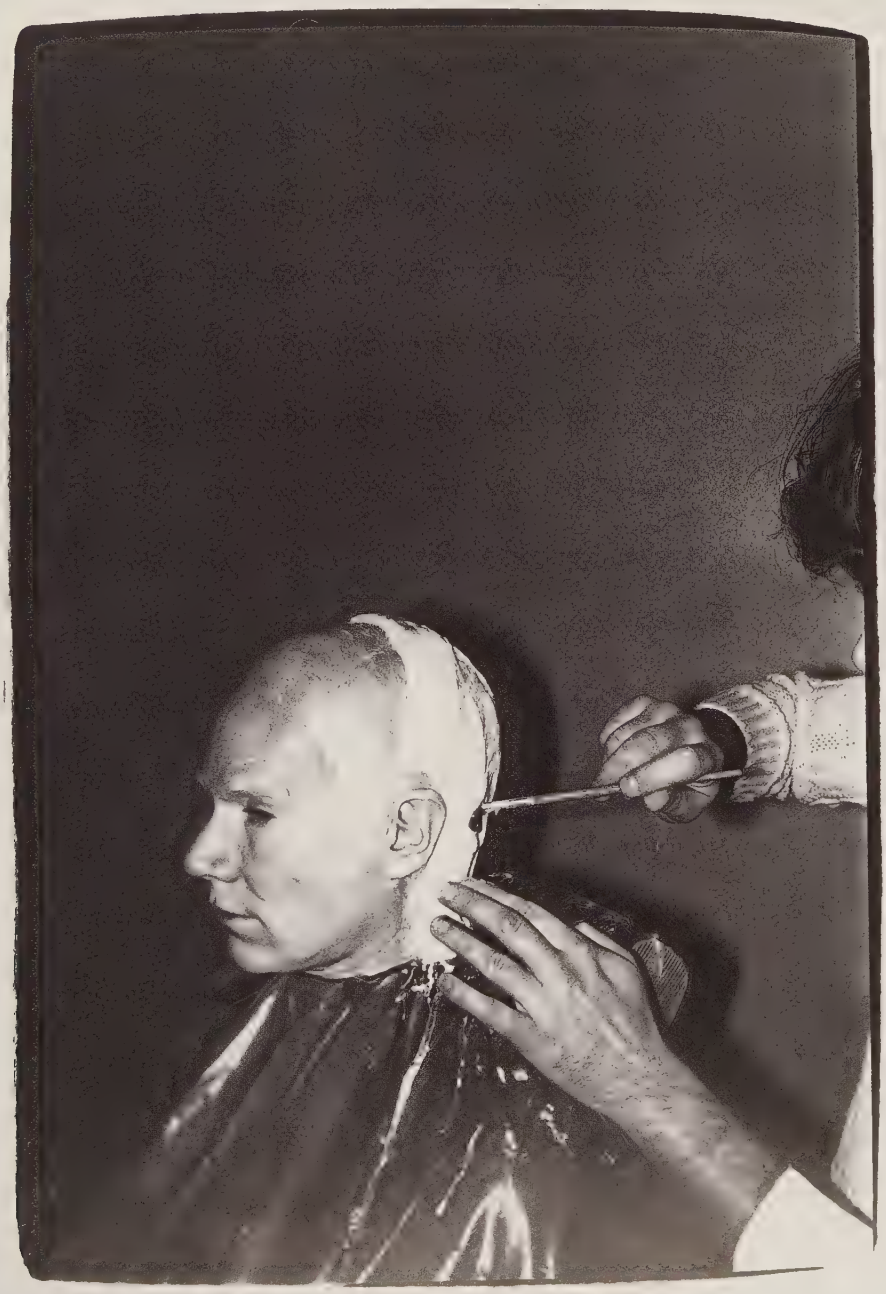


Tina Chow, vers 1986
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

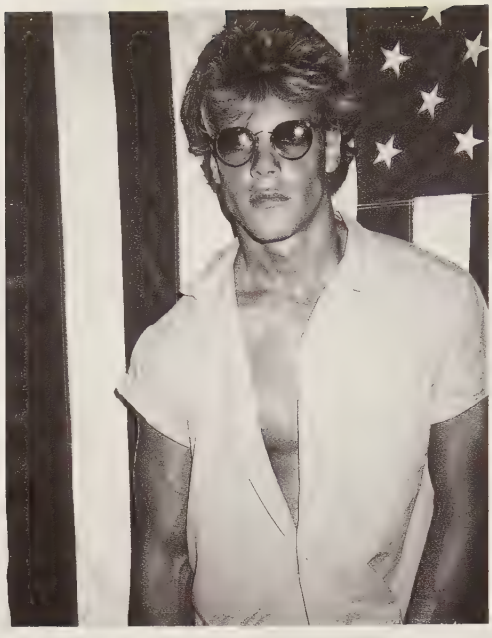
Holly Woodlawn
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Dolly Parton, 1985
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,2 cm ; 10 x $7^{15/16}$ inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Andy Warhol, 1980
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

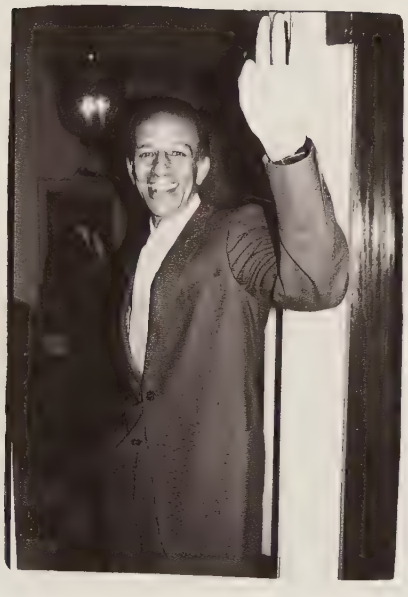








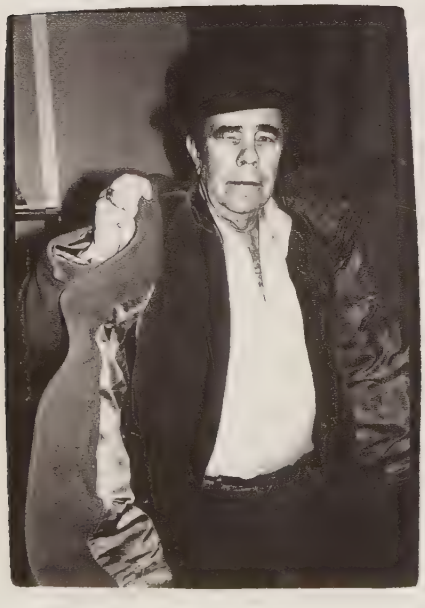
Donald Sutherland, 1982
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum





Craig Shaeffer, 1982
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Keith Haring et Andrée Puttman
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum





Alex Katz
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger

John Chamberlain
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger

Bill Copley
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger

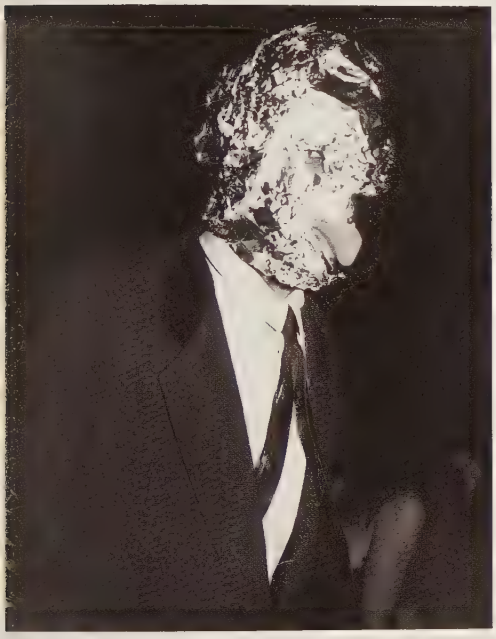
Frederick Hughes
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Hommes non identifiés
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Homme non identifié
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Julian Schnabel et Jean-Michel Basqiat
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

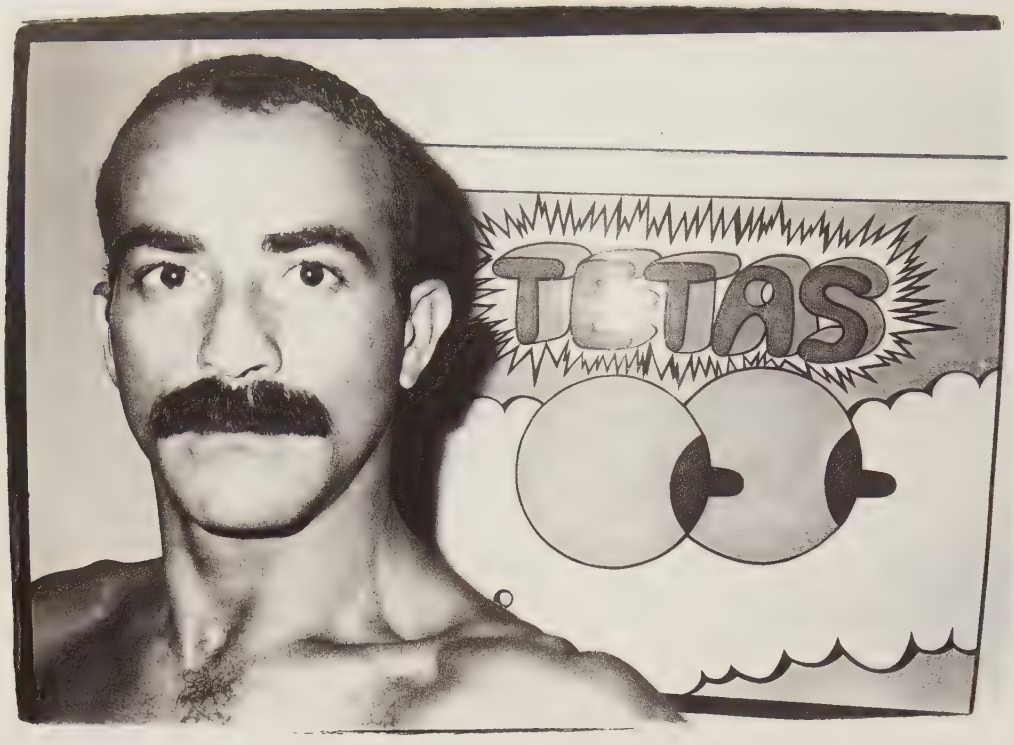
Homme et femme non identifiés
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum











Victor Hugo
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Le pape Jean-Paul II, 1980
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,2 cm ; 8 x $9^{15/16}$ inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

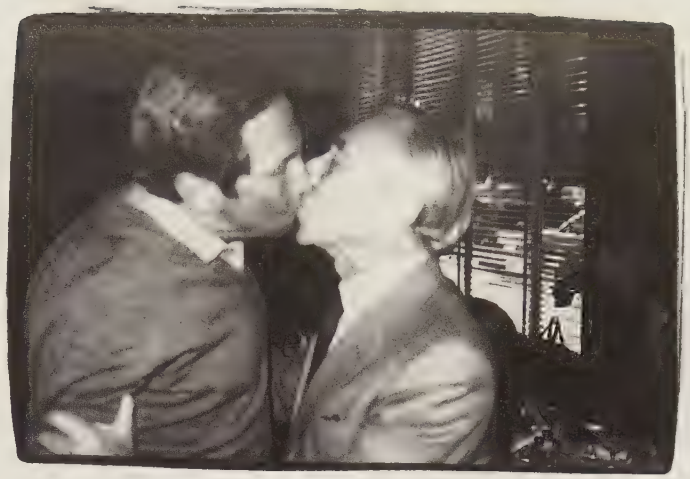
Vincent Fremont
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Robert Rauschenberg et Leo Castelli
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Truman Capote à son domicile d'United Nations Plaza à New York, vers 1980
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum




GAY HEAD











Crânes, années 1980
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Georgia O'Keefe, 1980
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger

Dominique de Menil
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Robert Rauschenberg et Roy Lichtenstein à la Maison Blanche
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger

Benjamin Liu, 1982
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Andy Warhol, Léo Castelli et un groupe d'artistes
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger









Annexes

Chronologie

Émilia Philippot

6 août 1928
Naissance d'Andrew Warhola à Pittsburgh, Pennsylvanie. Il est le troisième fils d'Andrej Varchola et de Julia (née Zavacky), mariés à Mikova (actuelle Slovaquie) en 1909, émigrés aux États-Unis en 1913 pour son père et en 1921 pour sa mère. Andrej est mineur, puis ouvrier sur les chantiers industriels de la ville. Julia gagne un peu d'argent en effectuant des travaux domestiques et en vendant au porte-à-porte ses confections artisanales (fleurs en papier et œufs de Pâques). La famille loue de modestes appartements successifs à proximité des usines, avant d'acheter, en 1934, une petite maison dans le quartier d'Oakland, légèrement excentré. Les parents dispensent aux jeunes enfants une éducation catholique de rite grec (culte catholique oriental uniaque). Andrew est baptisé dès le 28 août 1928. La famille se rend à l'église tous les dimanches, dans la Ruska Dolina (« vallée ruthénienne ») de Pittsburgh.

1937
Le jeune garçon contracte la chorée, maladie infectieuse qui atteint le système nerveux. Appelée aussi danse de Saint-Guy, cette pathologie, caractérisée par des mouvements involontaires et irrépressibles, le contraint à garder le lit pendant plus de deux mois. Un cousin donne à la famille un Kodak Brownie Box Camera, appareil avec lequel il prendra de nombreuses photographies qu'il développe lui-même dans un laboratoire improvisé au sous-sol de la maison.

1937-1941
Recommandé par son école élémentaire, assiste régulièrement aux cours gratuits d'initiation à l'art du Carnegie Museum of Art. Lit beaucoup de bandes dessinées et prend plaisir à peindre et à dessiner.

1938
Alors qu'il n'a que dix ans, commence à collectionner les photos dédicacées de vedettes de cinéma qu'il réunit précieusement dans des albums. Se passionne pour Hollywood, la photographie, le dessin, les magazines, et montre un intérêt précoce pour l'art. Effectue ses études primaires à l'école Holmes qu'il fréquentera jusqu'à son certificat d'études.

1939
La famille achète sa première radio.

1942
Le 15 mai, après plusieurs mois de maladie, son père meurt des suites d'une péritonite tuberculeuse.
Julia, qui craint pour la condition nerveuse de son plus jeune fils, l'empêche d'assister aux funérailles. Poursuit ses études secondaires à la Schenley High School.

1945-1949
Après son baccalauréat, intègre le Carnegie Institute of Technology dans la section « Painting and Design» où il fait la connaissance de Philip Pearlstein. Commence à y expérimenter, dès 1947, la technique du dessin tamponné et assure, à partir de 1948, la conception graphique de la revue étudiante *Cano*. Donne également des cours de dessin le soir et travaille, durant trois étés, comme étalagiste au grand magasin Joseph Horne. Au cours de sa dernière année d'études, tente de participer à l'exposition des Associated Artists de Pittsburgh avec *The Lord Gave Me My Face, But I Can Pick My Own Nose* (*Le Seigneur m'a refilé mon visage, mais je peux me gratter le nez tout seul*) qu'il présente finalement dans une contre-exposition d'étudiants au Arts and Crafts Center de la ville.

1949
Diplômé du Carnegie Institute of Technology en juin, part pour New York dès l'été, où il emménage avec Philip Pearlstein dans un appartement proche de St. Mark's Place. Prend alors le nom d'« Andy Warhol ». Reçoit ses premières commandes en tant qu'artiste publicitaire. Collaborera dès lors, comme illustrateur, à de nombreux magazines : *Glamour*, *Vogue*, *Seventeen*, *The New Yorker*, *Harper's Bazaar*. Réalise également des décors de vitrines, des pochettes de disques, des couvertures de livres et des campagnes de publicité, dont la fameuse campagne pour les chaussures I Miller.

1950
Il achète son premier poste de télévision.

1952
Sa mère le rejoint à New York et emménage avec lui, au 216 East 75th Street. Reçoit le prix de l'Art Directors Club dans la catégorie « meilleure publicité parue dans la presse ». Alexandre Iolas lui offre sa première exposition personnelle à la Hugo Gallery : « Andy Warhol : Fifteen Drawings Based in the Writings of Truman Capote » (16 juin-3 juillet).

1953
Déménage au 242 Lexington Avenue. Réalise son premier album promotionnel avec Corkie (Ralph Thomas Ward) : *A Is An Alphabet*.

1954
L'American Institute lui décerne un certificat d'excellence.

1955
Publie ses propres portfolios, *À la recherche du shoe perdu*, et l'année suivante, *In the Bottom of My Garden*, destinés à promouvoir son travail de graphiste auprès des directeurs artistiques. Commence à avoir recours à des assistants pour l'aider à faire face aux nombreuses commandes.
Expose au Serendipity 3 (un restaurant-boutique de l'Eastside réputé pour ses desserts) les dessins et paravents qui n'ont pas été retenus pour publication et en vend ainsi quelques-uns. Cette année-là, la moitié des foyers américains est équipée de postes de télévision.

1956
Premier prix de l'Art Directors Club. L'American Institute lui décerne une nouvelle fois un certificat d'excellence pour ses dessins publicitaires. L'un de ses dessins de chaussure est présenté au Museum of Modern Art de New York (MoMA) dans le cadre de l'exposition collective « Recent Drawings USA » (25 avril-5 août). Warhol tente alors d'intégrer la Tanager Gallery, première galerie gérée par une coopérative d'artistes, sans succès. Au cours de l'été, il effectue un voyage autour du monde avec Charles Lisanby, d'où il rapporte de nombreux carnets de dessins. À son retour, il utilise le collage à la feuille d'or pour toute la série des « chaussures pour célébrités » qu'il expose à la Bodley Gallery (223 East 60th Street) au mois de décembre de l'année suivante. Fait la connaissance du photographe Edward Wallowitch.

1957
Reçoit deux prix de l'Art Directors Club pour ses publicités. Fonde la Andy Warhol Enterprises Inc. et publie *A Gold Book*. Fait un court séjour au Saint-Luke's Hospital pour subir un traitement esthétique du nez.

1958
Son nom figure au palmarès des *1000 Names and Where to Drop Them*, à la rubrique « grosses entreprises ». L'American Institute of Graphic Arts décerne un prix à « la mère d'Andy Warhol » pour sa participation calligraphique à *The Story of Moondog*.

1959
En collaboration avec Suzie Frankfurt, réalise son dernier album auto-édité, un pseudo-livre de cuisine intitulé *Wild Raspeberries*. Les dessins de l'album sont exposés à la Bodley Gallery (1er-24 décembre). Poursuit son travail dans la publicité et crée, avec son assistant Nathan Gluck, un papier cadeau artisanal dont les motifs sont imprimés à l'aide





À gauche : Andy Warhol à l'âge de 6 ans
À droite : Andy Warhol à l'âge de 16 ans, photographie de fin d'étude de la Schenley High School de Pittsburgh

de tampons sculptés à la main. À la fin de l'année, acquiert un hôtel particulier de trois étages au 1342 Lexington Avenue, où il installe son atelier et emménage avec sa mère. Rencontre pour la première fois le cinéaste Emile de Antonio.

1960-1962

Réalise, à l'épiscope, ses premières peintures inspirées par la bande dessinée et par les réclames publicitaires parues dans la presse : *Dick Tracy*, *Nancy*, *Superman*, *Dr. Scholl*, *TV$199*. Rencontre Billy Linich (Billy Name), figure marquante de la future Factory.

1961

En avril, expose quelques-unes de ses peintures dans la vitrine du Bonwit Teller, un magasin de prêt-à-porter situé sur la 5th Avenue. Au printemps, visite la galerie Leo Castelli où Ivan Karp lui fait découvrir le travail de Roy Lichtenstein, également inspiré par la bande dessinée. Invité à se rendre à son atelier, Ivan Karp lui fait rencontrer Henry Geldzahler, conservateur au Metropolitan Museum, puis Leo Castelli. À l'automne, Irving Blum, qui tient une galerie à Los Angeles, visite lui aussi son atelier et témoigne d'un intérêt modéré ; rien ne laisse alors supposer qu'il sera le premier marchand à exposer les peintures de produits de marque. À la fin de l'année, Warhol réalise ses premières toiles consacrées aux biens de grande consommation (*Peach Halves*, *Coca-Cola*) et entame une série au pochoir consacrée à la boîte de soupe Campbell. Fréquente régulièrement le Charles Theater, connu pour la diffusion de films underground. Rencontre Ondine, qui jouera dans nombre de ses films.

1962

Peint les unes de journaux, qui constituent sa première transposition de la photographie en peinture. Poursuit la série des boîtes de soupe Campbell, réalise les *Do it Yourself* (peintures à faire soi-même qui tirent leur source de schémas à colorier), les *Diagram Paintings* (peintures de pas réalisées d'après un manuel d'instructions pour danseurs) et dessine des portraits de vedettes de cinéma (Joan Crawford, Ginger Rogers). Exploite son expérience d'illustrateur en appliquant la technique du tamponnage à la peinture, exécutant des toiles entièrement recouvertes de motifs de timbres. Au printemps, introduit pour la première fois la technique de la sérigraphie sur toile dans son travail. Celle-ci est d'abord effectuée d'après des dessins (billets de banque), puis, au cours de l'été, directement d'après des photographies (*Disasters* : suicides et accidents de voiture). C'est cette nouvelle technique qu'il utilise pour les premiers portraits de stars de cinéma qu'il fait sur toile : Troy Donahue, puis Marilyn Monroe (après sa mort, le 5 août), Elvis Presley, Natalie Wood et Warren Beatty. Au début de l'été, Irving Blum organise la première exposition personnelle des peintures de l'artiste : « Campbell's Soup Cans », à la Ferus Gallery (9 juillet-4 août). À l'issue de l'exposition, il acquiert l'ensemble des trente-deux toiles pour éviter leur dispersion.

En septembre, Ileana et Michael Sonnabend se rendent chez Warhol avec Robert Rauschenberg, à qui il propose de réaliser son portrait à partir de photographies qu'il lui fournirait. Il est ainsi le premier de l'entourage de l'artiste à faire l'objet d'un portrait sérigraphié. En octobre, Warhol participe à l'exposition collective « The New Realists » à la Sidney Janis Gallery de New York (31 octobre-1er décembre). Quelques semaines plus tard, Eleanor Ward, directrice de la Stable Gallery, lui offre sa première exposition solo new-yorkaise (« Andy Warhol », 6-24 novembre). Parmi les œuvres présentées, on compte le *Marilyn Diptych*. Michael Fried écrit alors : « Un art comme celui de Warhol parasite forcément les mythes de son époque, et donc, indirectement, la machine de gloire et de publicité qui les lance sur le marché. » Le 13 décembre, le symposium « On pop art » organisé par le MoMa baptise la nouvelle tendance.

1963

Loue une ancienne caserne de pompiers où il installe son atelier, sur la East 87th Street, non loin de Lexington Avenue. Rencontre le jeune poète Gerard Malanga, qui devient immédiatement son assistant pour la sérigraphie. Réalise de nombreuses toiles aux sujets violents (chaises électriques, émeutes raciales, catastrophes au thon, etc.) pour lesquelles il recourt à des photographies de presse. Parallèlement, peint des portraits de stars à partir de photographies de revues de cinéma (Elvis Presley, Marlon Brando, Elizabeth Taylor). En janvier, le prêt de *La Joconde* pour une exposition au Metropolitan Museum lui inspire une série consacrée à *Mona Lisa*. En juin, utilise des photomatons pour une double page de *Harper's Bazaar*. Un mois plus tard, peint son premier portrait de commande, *Ethel Scull 36 Times*, pour lequel il se sert de photomatons spécialement pris à cet effet. Élargit cette technique à d'autres sujets (Bobby Short, Judith Green) et commence à employer le Polaroïd dans son travail (la première fois, pour une page de la revue). Achète sa première

caméra, une Bolex 16 mm, et tourne ses premiers films, dont *Sleep* et *Kiss*. Durant l'été, séjourne à Old Lyme, Connecticut, avec Wynn Chamberlain et Eleanor Ward. Y rencontre le cinéaste expérimental Jack Smith et assiste au tournage de *Normal Love*, qu'il documente dans un court film de trois minutes (durée d'une bobine).
En septembre, se rend sur la côte Ouest pour l'exposition des *Liz* et *Elvis* présentée par Irving Blum à la Ferus Gallery. Au cours du voyage, éprouve une fascination pour le caractère pop des autoroutes américaines. À son arrivée, Dennis Hopper organise une soirée où il invite de nombreuses vedettes de cinéma en son honneur.
Le 8 octobre, assiste au vernissage de la rétrospective Marcel Duchamp au Pasadena Art Museum. De retour à New York, fréquente la Film Makers Co-operative, institution du film expérimental animée par Jonas Mekas (qui diffusera beaucoup son cinéma), et la Judson Memorial Church, qui apporte son soutien à de nombreux artistes. À la fin du mois de novembre, libère l'ancienne caserne et s'installe dans un grand loft (231 East 47th Street) qu'il baptise « Factory » et dont il confie l'aménagement à Billy Linich : les murs sont bientôt couverts de papier aluminium, et l'ensemble des meubles et des sols revêtu de peinture argentée.

1964

Premiers *Screen Tests*, courts portraits filmés des habitués de la Factory que Warhol projette parfois au mur lors de réceptions, et qu'il réalise jusqu'en 1966. Baby Jane Holzer, Taylor Mead et Ondine, qui jouent régulièrement dans ses films, sont ses premières superstars. Réalise, entre autres, *Empire*, *Couch*, *Eat*, *The Thirteen Most Beautiful Boys*, *The Thirteen Most Beautiful Women*, *Mario Banana*, *Taylor Mead's Ass*, *Blow Job*. Reçoit le grand prix du cinéma indépendant de la revue *Film Culture*. Rencontre Ronald Tavel, jeune poète qui lui fournit des scénarios. Achète un magnétophone et commence à enregistrer toutes les conversations. À l'automne, armée d'un pistolet, Dorothy Podber pénètre dans la Factory et tire sur quatre portraits de Marilyn qui deviennent les *Shot Marilyns*. En décembre, acquiert une caméra 16 mm Auricon qu'il a déjà expérimentée en juin pour tourner *Empire* et *Henry Geldzhaler* (portrait de quatre-vingt-dix-neuf minutes).
Elle lui permettra dorénavant d'enregistrer directement le son et de rallonger ses séquences (bobines de 1 200 pieds, correspondant à trente-cinq minutes). Au printemps, invité par Philip Johnson, il peint pour l'Exposition universelle de New York les *Thirteen Most Wanted Men*, accrochés sur la façade du pavillon de l'État, et finalement recouverts par les organisateurs de la foire pour des raisons juridiques. Commence la série des *Jackies*, quelques semaines après l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy, puis des *Flowers*, aussi séduisantes que funèbres. Réalise également ses premiers *Self-Portraits*, à partir de photomatons, et la série des *Brillo Boxes*, présentées en avril à la Stable Gallery. Ileana Sonnabend lui consacre sa première exposition européenne, « Disasters » (Paris, janvier-février).
En novembre, l'artiste rejoint la galerie Castelli (« Warhol », 21 novembre-17 décembre). Parallèlement, achève la série de trente-deux portraits de *Watson Powell*. Le portrait a tenu une place considérable dans la production de Warhol et de sa première Factory. Rainer Crone indique, « pour les seules années de 1962 à 1964, un total de 1 760 peintures, dont 365 sont des portraits, soit 20,7 % des œuvres, et pour 1963, la fabrication des portraits atteint 69,5% de la production ».



Photographies d'identité. Andy Warhol a retouché l'une d'elles, pour faire paraître ses cheveux plus épais et son nez plus fin, années 1950

1965

Tourne de nombreux films, dont *The Life of Juanita Castro*, *Poor Little Rich Girl*, *Kitchen* et *My Hustler*. Utilise des photomatons pour une couverture du magazine *Time*. Peint des *Campbell's Soup Cans* multicolores, et poursuit la série des *Liz* et des *Electric Chairs*. Rencontre, par l'intermédiaire de Gerard Malanga, Paul Morrissey, avec qui il s'associe pour la production de ses films. Le champ des superstars s'élargit d'Edie Sedgwick (Edith Minturn Sedgwick), Brigit Berlin (Brigid Polk) et Ultra Violet (Isabelle Collin Dufresne).
La Factory accueille de nouveaux habitués comme Lou Reed, John Cale et Sterling Morrison, tous membres du Velvet Underground (créé en novembre). Au printemps, Warhol se rend à Paris pour son exposition chez Sonnabend (« Flowers », mai) ; au cours du vernissage, il annonce qu'il abandonne la peinture pour se consacrer au cinéma. Dès son retour à New York, la soirée des « cinquante personnalités du gratin mondain » organisée à la Factory par le producteur Lester Persky compte, parmi les invités, Judy Garland, Allen Ginsberg, Tenessee Williams et Montgomery Clift.
En juillet, la firme Norelco lui prête une caméra vidéo avec laquelle il réalise *Outer and Inner Space*. À l'automne, l'Institute of Contemporary Art de Philadelphie est le premier musée à lui consacrer une rétrospective (8 octobre-21 novembre). Le vernissage est un véritable événement qui attire quatre mille personnes et oblige à décrocher les œuvres. Les 22 et 23 novembre, participe au festival « Expanded Cinema » organisé par Jonas Mekas à la Film Makers Cinematheque, où il présente un groupe de rock sur fond de projection multiple (*split screen*). En Europe, plusieurs expositions présentent son travail (Milan, Turin, Stockholm).

1966

Le 3 février, Jonas Mekas publie un article élogieux dans *The Village Voice* : « [Warhol] pourrait bien être le plus grand portraitiste vivant. [Son portrait d'Edie Sedgwick], où quatre visages (et quatre bandes-son) sont projetés en même temps (par un cocktail de rétroprojection, enregistrement vidéo et film proprement dit) relève



du meilleur cinéma actuel et, pourrait-on dire aussi, constitue un des sommets de l'œuvre créative de Warhol» (*cf.* Bourdon, 1989, p. 221). Produit *The Exploding Plastic Inevitable*, un spectacle avec les Velvet Underground et Nico qui associe le concert, la performance, la projection de films et divers effets lumineux. Les accompagne dans une tournée américaine et les met à l'affiche du Dom (foyer national polonais sur St. Mark's Place) qu'il loue durant tout le mois d'avril. Produit l'album *The Velvet Underground and Nico*, qui sortira en mars 1967, et en dessine la pochette. Le groupe donne un concert exceptionnel pour le vernissage de son exposition à l'Institute of Contemporary Art de Boston, premier musée à présenter certains de ses films. Bien qu'il ait commencé ses enregistrements dès juillet 1965, Warhol formule le projet de *a, A Novel*, un roman-magnétophone constitué des retranscriptions de vingt-quatre heures de conversations de la vie d'Ondine. Commence à fréquenter le café-restaurant Max's Kansas City, lieu de rendez-vous des artistes new-yorkais sur Park Avenue. Ingrid Superstar (Ingrid von Schoffen) fait son entrée à la Factory. Rencontre Ronnie Cutrone, qui deviendra, en 1973, son assistant pour la peinture. Poursuit les *Screen Tests* pour lesquels il filme Marcel Duchamp à la Cordier & Ekstrom Gallery. Intense activité cinématographique qui aboutit à *Chelsea Girls*, un long-métrage composé de deux fois six bobines de trente-cinq minutes projetées simultanément sur deux écrans. Largement diffusé dès le mois de septembre, le film est très bien accueilli par la presse et remporte un succès tant public que commercial. Création de la société Andy Warhol Films Inc., pour assurer la production et la diffusion de ses œuvres. Malgré sa déclaration d'abandonner la peinture, continue sa production de portraits et d'autoportraits. En avril, pour sa deuxième exposition chez Castelli, recouvre les murs d'une salle de la galerie de son papier peint à tête de vache. Dans l'autre salle, blanche, flottent ses *Silver Clouds* (coussins argentés gonflés à l'hélium). En 1968, ces derniers seront utilisés par Merce Cunningham comme scénographie de son ballet *Rain Forest*.

1967

Bien qu'invité à la Semaine de la critique du festival de Cannes pour *Chelsea Girls*, son film n'est pas projeté. Y rencontre néanmoins quelques stars, dont Brigitte Bardot. Sa collaboration avec Paul Morrissey le conduit à adapter ses films à des circuits plus commerciaux. Tourne, entre autres, *Bike Boy*, *I, a Man*, *Lonesome Cowboys*, *Nude Restaurant*. Expérimente la coupe stroboscopique qui consiste à interrompre le moteur de la caméra pour rythmer le film. Au début de l'été, rencontre Fred Hughes, attaché des relations publiques auprès des De Menil, qu'il nommera très vite vice-président de sa société de production. Joe Dallessandro, Candy Darling (James Lawrence Slattery) et Viva (Susan Hoffmann) deviennent des superstars. Fait paraître *Andy Warhol's Index (Book)* et, en collaboration avec Gerard Malanga, *Screen Tests/A Diary*. Réalise, à deux cent cinquante exemplaires, un portfolio de dix versions colorées de Marilyn. Lors de l'Expo 67 de Montréal, qui se tient dans le dôme géodésique de Buckminster Fuller, le pavillon des États-Unis présente six de ses autoportraits. Le 15 décembre, seule et unique projection intégrale de ***** (Four Stars)*, film de plus de vingt-cinq heures constitué de l'enchaînement de nombreuses bobines différentes et dont certaines séquences ont aussi fait l'objet de films autonomes (*Imitation of Christ*, *Sunset Beach on Long Island*, *Tiger Morse...*).

1968

Déménagement de la Factory au 33 Union Square West. Une pièce noire, entièrement consacrée à la projection, au montage et à l'archivage des films y est aménagée. En février, Warhol se rend à Stockholm pour le vernissage de sa première rétrospective européenne (10 Février-17 Mars). Pour l'occasion, la façade du Moderna Museet est recouverte du désormais fameux papier peint à tête de vache. Participe à la quatrième exposition internationale « Documenta » de Kassel. Le 3 juin, Valerie Solanas, actrice déçue de *I, a Man*, et fondatrice et unique membre de la SCUM (Society for Cutting Up Men), s'introduit à la Factory et tire à bout portant sur Warhol. Conduit au Colombus Hospital dans un état critique, il subit une opération de plusieurs heures et passe presque deux mois à l'hôpital. Deux jours plus tard, Robert Kennedy est assassiné à Los Angeles. Jed Johnson, qui deviendra son compagnon, fréquente régulièrement la Factory où il emménage ensuite. Publie *a, A Novel* chez Grove Press. Réalise *Blue Movie (Fuck)* et *The Loves of Ondine*. Pendant sa convalescence, supervise le montage de *Lonesome Cowboys* et produit le premier film de la trilogie mise en scène par Paul Morrissey, *Flesh*.

1969

La diffusion de *Lonesome Cowboys* provoque un tollé et suscite une enquête de mœurs du FBI. Le 31 juillet, *Blue Movie* est saisi par la police pour obscénité ; les équipes du Andy Warhol Garrick Theater sont arrêtées. Tournage du deuxième volet de la trilogie de Paul Morrissey, *Trash*, qui remportera un succès immédiat. Fait paraître le premier numéro d'*Interview*, revue mensuelle de cinéma qu'il conçoit avec John Wilcock. Le magazine est publié par Warhol Enterprises Inc. Gerard Malanga en est brièvement le rédacteur en chef adjoint. Rencontre Vincent Fremont qui deviendra son associé pour les projets audiovisuels. Voyage à Paris avec Fred Hughes, Peter et Sandra Brant, où il commence une collection d'objets art déco.

1970

La rétrospective Warhol organisée par le Pasadena Art Museum voyage à Chicago et en Europe (Eindhoven, Paris,

Londres), avant de s'achever l'année suivante à New York, au Whitney Museum. Rainer Crone publie la première monographie consacrée à l'artiste. Billy Name, puis Gerard Malanga, quittent définitivement la Factory. L'équipe se resserre autour de Fred Hughes et Paul Morrissey, bientôt rejoints par Pat Hackett, Bob Colacello et Glenn O'Brien. Achète sa première caméra vidéo portable et son premier appareil Polaroid Big Shot.

1971

Pour sa rétrospective au Whitney Museum (1er mai-13 juin), Warhol décide d'accrocher ses œuvres sur le papier peint à tête de vache. L'exposition est un succès et la critique du *New York Times* élogieuse : « La vérité pure et simple, qui va faire de la peine à ses ennemis, c'est qu'Andy Warhol semble meilleur que jamais. » Dessine la pochette de l'album des Rolling Stones, *Sticky Fingers*. Se rapproche de John Lennon et Yoko Ono, lors de leur séjour à New York. Avec Paul Morrissey, achète une propriété à Montauk (Long Island) où il séjourne régulièrement en compagnie de ses amis (Truman Capote, Lee Radziwill). À l'automne, sa mère, souffrante, retourne vivre à Pittsburgh. Consacre de plus en plus de temps aux portraits de commande, qu'il réalise à partir des photographies prises avec son Polaroid Big Shot. *Interview* augmente encore sa clientèle, tandis que ses collaborateurs et marchands (Bruno Bischofberger, notamment) suscitent des commandes aux États-Unis et en Europe.
À la Factory, la jet-set succède à la bohème de la décennie précédente. Avec Vincent Fremont, entame la série des *Factory Diaries*, chroniques vidéos de la vie de l'atelier.
Le Mama Experimental Theater joue sa pièce *Pork*, réalisée à partir des bandes qu'il continue d'enregistrer avec son magnétophone.

1972

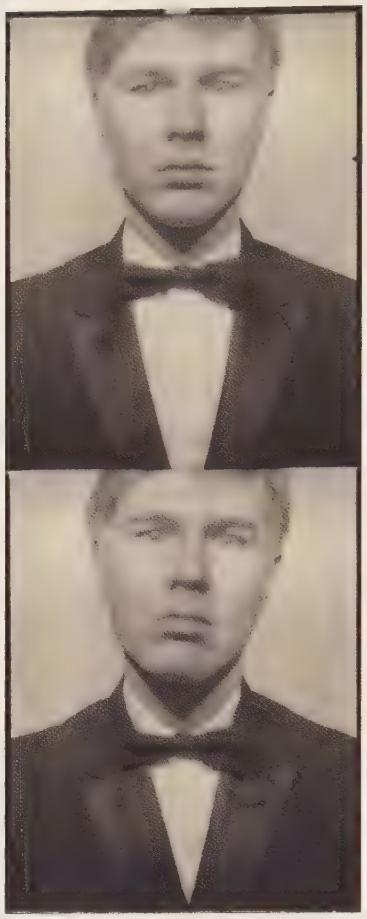
Prend ses distances avec le cinéma et se remet sérieusement à la peinture. Commence sa série de portraits peints de Mao (qu'il déclinera en dessins, estampes et papier peint) qu'il expose en octobre au Kunstmuseum de Bâle. Participe à la campagne pour l'élection présidentielle du sénateur démocrate George McGovern. Richard Bernstein est chargé des couvertures d'*Interview*. En impulsant des commandes dans le monde entier, le magazine, qui a doublé son tirage, contribue largement à alimenter son entreprise de portraitiste mondain. Warhol réalise entre cinquante et cent portraits par an. Produit *Women in Revolt!* et *Heat*, le dernier volet de la trilogie de Paul Morrissey qui sera présenté aux festivals de New York, Cannes et Venise. Sa mère meurt le 28 novembre, à l'âge de quatre-vingts ans. Il n'assiste pas aux funérailles.

1973

Fait une apparition dans le film *The Driver's Seat*, où il se lie d'amitié avec Elizabeth Taylor. Sortie de son film *L'Amour*. Irving Blum organise une exposition de ses « Recent Portraits » à Los Angeles. Transfère son atelier au 860 Broadway, désormais connu sous le nom de « Office ». Plus vaste et moins coûteux que la Factory, l'espace est aménagé dans un esprit chic qui privilégie l'épure géométrique et accorde une large place aux activités d'*Interview*. Fréquente le restaurant diététique Brownies. Coproduit *Dracula* et *Frankenstein*, tous deux réalisés en Italie par Paul Morrissey. Exécute le portrait de sa mère.

1974

À Paris, le musée Galliera lui consacre une exposition où cent cinquante et un portraits de Mao sont accrochés sur un fond de papier peint à son effigie (23 février-18 mars). Parallèlement, la galerie Ileana Sonnabend expose une sélection



Deux photomatons d'Andy Warhol, vers 1963

de portraits de commande. À la fin de l'année, son activité de portraitiste lui a rapporté environ un million de dollars. Achète un grand hôtel particulier de cinq étages au 57 East 66th Street que Jed Johnson aménage dans le style art déco. Lors du déménagement, détruit de nombreuses œuvres de sa première carrière de publicitaire. Commence également à constituer les *Time Capsules*, cartons scellés et datés où il entasse des documents et objets divers.

1975

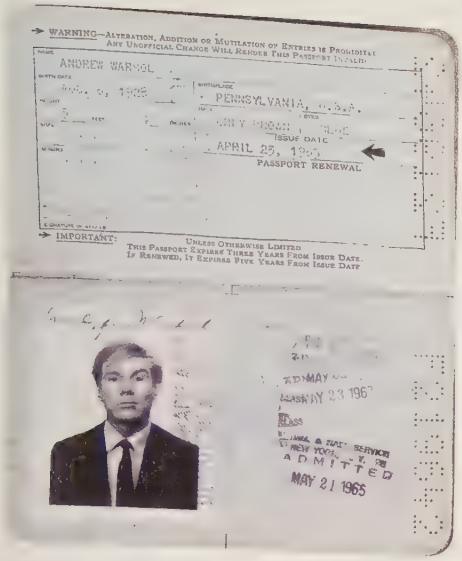
Réalise la série des *Ladies and Gentlemen*, portraits de travestis noirs. Introduit un nouveau style dans ses estampes sérigraphiées, notamment dans le portfolio de *Mick Jagger* (esthétique proche des papiers collés).
Fait paraître *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)* et produit la comédie musicale *Man on the Moon*. Au mois de mai, alors qu'il est invité par le président Gerald Ford pour le dîner de gala donné à la Maison Blanche en l'honneur du shah d'Iran et de l'impératrice Farah Diba, fait recommander ses talents de portraitiste auprès des convives.

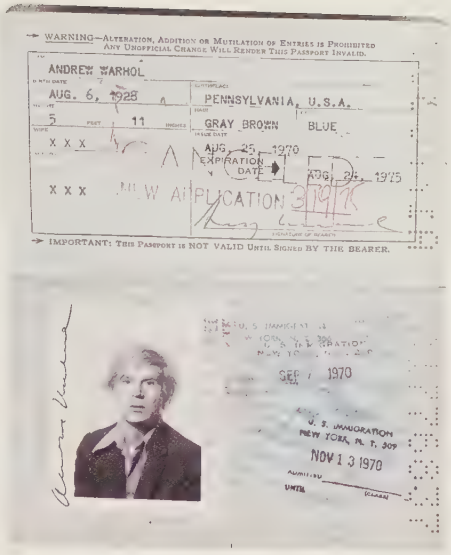
1976

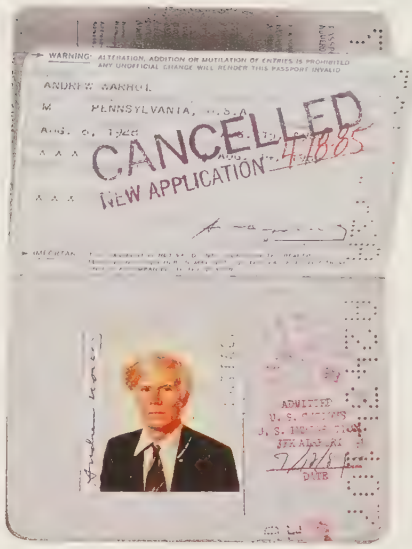
À partir des photographies d'un crâne acheté chez un antiquaire à Paris, réalise la série des *Skulls*. Lors d'un voyage en Italie, des graffitis lui inspirent la série des *Hammer and Sickles*, qu'il expose en janvier à la galerie Castelli.
Découvre et achète, par le biais du galeriste suisse Thomas Ammann, un nouvel appareil photographique très compact, le Minox 35 EI, qu'il emporte partout.
Tourne son dernier film, *Bad* (qui sort au printemps 1977), et commence à dicter son journal, *Andy Warhol Diaries*, à Pat Hackett. Se rend à Téhéran pour faire le portrait de l'impératrice d'Iran.

1977

Réalise, sur une proposition du collectionneur Richard Weisman, un ensemble de dix portraits de sportifs professionnels (dont Mohammed Ali et Pelé). À partir de polaroïds de détails de corps masculins, exécute la série des *Torsos*. À son retour, assiste, à la Maison Blanche, au vernissage de l'exposition « Inaugural Impressions », consacrée au portfolio de portraits du président Jimmy Carter pour lequel il a fourni trois estampes.
Le American Folk Art Museum de New York présente une exposition dédiée à sa collection d'art populaire : « Andy Warhol's Folk and Funk ».
Commence à fréquenter assidûment le Studio 54, une discothèque aménagée dans un ancien studio de CBS, où il prend quantité de photographies de ses amis (Bianca Jagger, Halston, Liza Minnelli).







Trois passeports d'Andy Warhol, des années 1965, 1970 et 1981

1978

Avec les *Oxidation Paintings* (dites aussi *Piss Paintings*) et la série des *Shadows*, une tendance abstraite se dessine dans son œuvre. Réalise une série d'autoportraits, *Self-Portraits with Skulls*.

1979

Entame deux nouvelles séries, les *Reversals* (« inversions » : compositions existantes reprises en négatif) et les *Retrovisions* (« rétrospectives » : patchworks de ses anciens motifs). Publie *Andy Warhol's Exposures*, une chronique imagée de trois cent soixante-quinze photographies prises dans son entourage mondain. Rencontre Joseph Beuys à la galerie Hans Mayer de Düsseldorf.

Le Whitney Museum organise l'exposition « Andy Warhol, Portraits of the 70's » (20 novembre 1979-27 janvier 1980). David Whitney, qui assure le commissariat, y présente, par paires et en quinconce, les effigies de cinquante-six personnalités, ainsi que huit portraits posthumes de la mère de l'artiste et trois *Mao* géants de 1973. Dans le catalogue, Robert Rosenblum replace Warhol dans la grande tradition de l'art du portrait. La réception critique est fort contrastée.

1980

Ronald Feldman lui commande le portfolio des *Ten Portraits of Jews of the Twentieth Century*. Il exécute également la série en peinture. Exposée dans le Maryland, puis à Miami, et enfin au Jewish Museum de New York, la suite de portraits fait polémique. Réalise plusieurs portraits de Joseph Beuys, qu'il décline ensuite dans un portfolio. Commence à utiliser la poudre de diamant, notamment dans la série des *Diamond Dust Shoes*. Pour les dessins des *Modern Madonna's*, engage des modèles professionnels qui viennent poser avec leur enfant pour des photographies à l'atelier. Fait paraître, avec Pat Hackett, *POPism : the Warhol'60s. Lance Andy Warhol's TV*, émission de télévision câblée dont il confie la réalisation à Don Munroe. Jay Shriver devient son assistant pour les peintures. Départ de Jed Johnson. Rencontre Jon J. Gould. Ses photographies commencent à être exposées en galerie (Cologne, Amsterdam). En Suisse, Bruno Bischofberger publie deux portfolios de ses photographies noir et blanc. Voyage en Europe. Au Vatican, rencontre le pape Jean-Paul II.

1981

Travaille à plusieurs séries : *Dollar Signs*, *Knives*, *Crosses*, *Guns* et *Myths*. Se photographie en travesti dans la série des *Portraits in Drag*.

1982

Se rend en Chine où un riche industriel lui a passé commande des portraits du prince et de la princesse de Galles pour l'inauguration d'une nouvelle boîte de nuit à Hong-Kong. Visite Pékin. Se lie avec une nouvelle génération d'artistes (Keith Haring, Kenny Scharf, Jean-Michel Basquiat, Francesco Clemente, Sandro Chia et Julian Schnabel), dont il exécute le portrait en échange d'œuvres. Réalise deux portfolios : *Goethe* et *Alexander the Great*.

1983

Collabore, avec Jean-Michel Basquiat et Francesco Clemente, à de grandes peintures collectives qui sont exposées l'année suivante à la galerie Bischofberger. Consacre un portfolio à *Ingrid Bergman*.

1984

Achète une ancienne centrale électrique Edison, un immeuble de quatre étages, où il aménage son atelier et l'ensemble de ses bureaux.

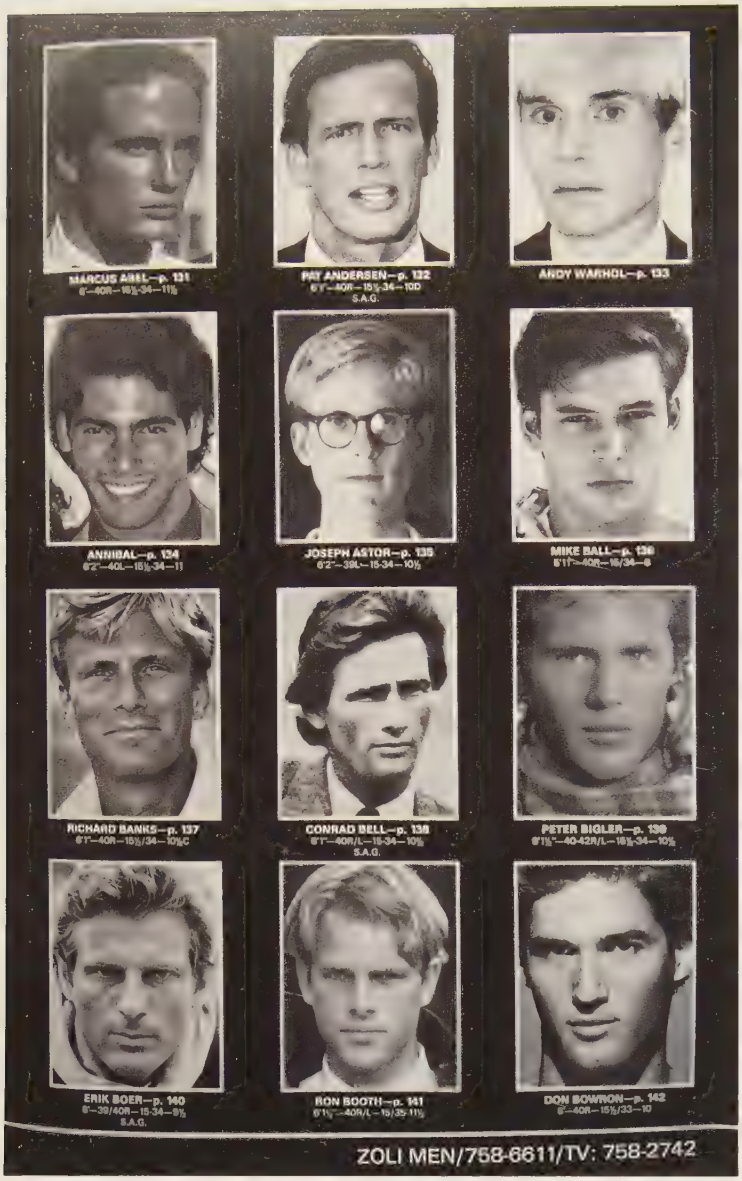
Réalise les *Rorschach Paintings*, inspirés par les tests de personnalité utilisés en psychologie, et un ensemble de toiles reprenant des détails de peintures renaissantes de Botticelli, Léonard, Raphaël et Uccello. Portfolio des *Reigning Queens*. Sa collaboration avec Jean-Michel Basquiat s'achève après l'échec critique de leur exposition à la galerie Shafrazi.

1985

Renoue avec l'imagerie publicitaire en peignant la série *Ads*. The Campbell Soup Company lui commande une série de peintures pour promouvoir ses nouveaux produits, des soupes lyophilisées. Dans la boîte de nuit Area, réalise *Invisible Sculpture*, un socle sur lequel il reste immobile un moment. Fait paraître le volume de photos *America*. La chaîne MTV diffuse, jusqu'en 1987, *Andy Warhol's Fifteen Minutes*, série où il interviewe des personnalités du monde du spectacle et de la mode. Au mois de mars, séjourne à Los Angeles pour le tournage d'un épisode du feuilleton *The Love Boat* (*La croisière s'amuse*), où il apparaît en guest-star jouant son propre rôle (il est question, durant l'épisode, qu'il réalise le portrait de l'un des passagers de la croisière). Invité à un dîner de gala donné en l'honneur de Lana Turner, rencontre de nombreuses stars du cinéma qui viennent encore grossir ses commandes de portraits.

1986

Utilise les motifs de l'habillement militaire pour réaliser la série des *Camouflage Paintings*, parmi lesquels figure un portrait commémoratif de Joseph Beuys, mort le 23 janvier. Consacre une série de portraits à Frédéric le Grand et exécute ses derniers *Self-Portraits*, exposés durant l'été à la galerie Antony d'Offay de



Photographie d'Andy Warhol présenté dans une page de l'annuaire de l'agence de modèles Zoli, années 1980

Londres (9 juillet-22 août). *Interview* se tire à 170 000 exemplaires. Alexandre Iolas, qui tient désormais une galerie à Milan, lui commande des œuvres inspirées de la *Cène* de Léonard. Bernd Klüser, galeriste munichois, lui soumet l'idée de travailler à un portrait de Lénine.

1987

Réalise des portraits de *Beethoven*. Le 22 janvier, assiste au vernissage de l'exposition de ses *Last Suppers* à Milan. Se rend à Paris. Le 20 février, entre au New York Hospital sous un nom d'emprunt (Bob Robert) pour être soigné de la vésicule biliaire. Il y meurt deux jours plus tard de complications postopératoires. Le 1er avril, la messe commémorative célébrée en son honneur à la cathédrale Saint Patrick de New York rassemble plus de deux mille personnes.

Deux jours après son décès, le 24 février, Bernd Klüser ouvre l'exposition « Lenin » (Munich, 24 février-30 avril 1987), inaugurant ainsi toute une série de manifestations posthumes consacrées à son art du portrait :

« Andy Warhol Self-Portraits, 1964 to 1986 », 7 septembre-10 octobre 1989, Antony d'Offay Gallery, Londres.

« Andy Warhol Photobooth Pictures », 28 novembre 1989, Robert Miller Gallery, New York.

« Andy Warhol Polaroids 1971-1986 », 7 mai-13 juin 1992, Pace MacGill Gallery, New York / 21 septembre-20 novembre 1992, Antony d'Offay Gallery, Londres / 21 novembre 1992-9 janvier 1993, galerie Durand-Dessert, Paris.

« Andy Warhol, Portraits of the Seventies and the Eighties », 1993, Museum of Contemporary Art, Sydney / 23 avril-28 mai 1994, Antony d'Offay Gallery, Londres.

« Andy Warhol Portraits », 24 septembre-9 décembre 1995, The Menil Collection, Houston.

« About Face : Andy Warhol Portraits », 24 septembre 1999-13 janvier 2000, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford.

« Andy Warhol Portraits Drawings », 10 avril-1er juin 2002, Jablonka Gallery, Cologne.

« Polaroids », 29 octobre-30 novembre 2002, Michael Hue Williams Fine Art, Londres.

« Red Books, Andy Warhol », 23 février-4 mai 2005 », Maison européenne de la photographie, Paris.

« Andy Warhol Portraits », 12 mai-1er octobre 2005, Tony Shafrazi Gallery, New York.

Bibliographie

1. Ouvrages d'Andy Warhol

Illustrations et albums

CORKIE et ANDY [Ralph T. Ward et Warhol], *A Is An Alphabet*, New York, 1953.

CORKIE et ANDY [Ralph T. Ward et Warhol], *Love Is a Pink Cake*, New York, 1953.

25 Cats Name[d] Sam and One Blue Pussy, New York, Seymour Berlin, 1954. Texte de Charles Lisanby. Réédition New York, Panache Press at Random House, 1987 (avec *Holy Cats by Andy Warhol's Mother*).

VANDERBILT (Amy), *Amy Vanderbilt's Complete Book of Etiquette*, Garden City, New York, Doubleday, 1952. Illustré par Warhol, Fred McCarroll et Mary Suzuki. Rééditions 1954 et 1972.

VANDERBILT (Amy), *Amy Vanderbilt's Complete Cookbook*, Garden City, New York, Doubleday, 1961.

WARHOL (Andy), *À la recherche du shoe perdu*, New York, 1955. Poèmes de Ralph Pomeroy.

WARHOL (Andy), *In the Bottom of My Garden*, New York, 1955.

WARHOL (Andy), *A Gold Book*, New York, c. 1957.

WARHOL (Andy), FRANKFURT (Suzie), *Wild Raspberries*, New York, 1959. Réédition New York, Bulfinch Press, 1997.

Livres

WARHOL (Andy), *Andy Warhol's Index (Book)*, New York, Random House, 1967.

WARHOL (Andy), *MALANGA (Gerard), Screen Tests : A Diary*, New York, Kulchur Press, 1967.

WARHOL (Andy), *a : A Novel*, New York, Grove Press, 1968.

WARHOL (Andy), *Intransit : The Andy Warhol-Gerard Malanga Monster Issue*, Eugene, Toad Press, 1968.

WARHOL (Andy), *Blue Movie : A Film*, New York, Grove Press, 1970.

WARHOL (Andy), *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975. Traduction française : *Ma philosophie de A à B*, Paris, Flammarion, 1977. Réédition 2007.

WARHOL (Andy), *Andy Warhol's Exposures*, New York, Andy Warhol Books/Grosset & Dunlap, 1979. Photographies de Warhol. Textes de Warhol et Bob Colacello.

WARHOL (Andy), HACKETT (Pat), *POPism : the Warhol 60s*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980. Réédition New York, Harper & Row, 1983. Traduction française : *Popisme, les années 60 de Warhol*, Paris, Flammarion, 2007 (traduit de l'américain et préfacé par Alain Cueff).

WARHOL (Andy), *America*, New York, Harper & Row, 1985.

WARHOL (Andy), HACKETT (Pat), *Andy Warhol's Party Book*, New York, Crown, 1988.

WARHOL (Andy), *The Andy Warhol Diaries*, édition établie par Pat Hackett, New York, Warner Books, 1989. Traduction française : *Journal*, Paris, Grasset, 1990.

WARHOL (Andy), *I'll be Your Mirror*, New York, Carroll & Graff, 2004. Traduction française : *Entretiens 1962/1987*, Paris, Grasset, 2005 (traduit de l'américain et préfacé par Alain Cueff).

2. Livres et études sur Warhol

BAILEY (David), *Andy Warhol : Transcript of David Bailey's ATV Documentary*, Londres, Bailey Litchfield/Mathews Miller Dunbar Ltd., 1972. Édition DVD, *Bailey On*, Network, 2006.

BOCKRIS (Victor), *Warhol*, Londres, Frederick Muller, 1989. Réédition New York, Da Capo Press, 1997.

BOURDON (David), *Andy Warhol*, New York, Harry N. Abrams, 1989. Traduction française : *Andy Warhol*, Paris, Flammarion, 1989.

COLACELLO (Bob), *Holy Terror, Andy Warhol Close up*, Cooper Square Press, 1999.

COLLECTIF, *Andy Warhol 365 takes* : The Andy Warhol Museum Collection, New York, Harry N. Abrams/The Andy Warhol Museum, 2004.

COLLECTIF, *Andy Warhol. « Giant Size »*, Londres, Phaidon Press, 2006. Traduction française : *Andy Warhol. Géant*, Paris, Phaidon, 2006.

COPPLESTONE (Trewin), *The Life and Works of Andy Warhol*, Bristol, Parragon, 1995.

CRONE (Rainer), *Andy Warhol*, New York, Praeger, 1970.

CRONE (Rainer), *Andy Warhol : A Picture Show by the Artist*, New York, Rizzoli, 1987.

CRONE (Rainer), *Das bildnerische Werk Andy Warhols*, Berlin, Wasmuth, 1976.

CRONE (Rainer), WIEGAND (Winifred), *Die revolutionäre Ästhetik Andy Warhols*, Darmstadt, Melzer, 1972.

CUEFF (Alain), *Warhol à son image*, Paris, Flammarion, 2009.

DAGGETT DILLENBERGER (Jane), *The Religious Art of Andy Warhol*, Londres, New-York, Continuum, 1998.

ELGER (Dietmar), WASPE (Roland) [dir.], *Andy Warhol. Self-Portraits*, Ostfildern, Hatje Cantz Publishers, 2005.

FINKELSTEIN (Nat), *Andy Warhol : « Oh this is fabulous »*, Rotterdam, Babert, 1989.

FRANCIS (Mark), MCCABE (Colin), WOLLEN (Peter), *Who's Andy Warhol?*, Pittsburgh, Londres, The Andy Warhol Museum/British Film Institute, 1997.

GANIS (William V.), *Andy Warhol's Serial Photography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

GARELS (Gary) [dir.], *The Work of Andy Warhol. Discussions in Contemporary Culture*, n° 3, New York, Dia Art Foundation/Bay Press, 1989.

GELDZAHLER (Henry), ROSENBLUM (Robert), WARHOL (Andy), *Portraits of the Seventies and Eighties*, Londres, Thames & Hudson, 1993.

GIDAL (Peter), *Andy Warhol : Films and Paintings*, Londres, New York, Studio Vista/Dutton Picture Back, 1971. Réédition Da Capo Press, 1991.

GIDAL (Peter), *Andy Warhol : Blow Job (One Work)*, Londres, Afterall Books, 2008.

GUILBERT (Cécile), *Warhol Spirit*, Paris, Grasset, 2008.

HAENLEIN (Carl), *Andy Warhol. Bilder 1961 bis 1981*, Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1981.
HAHN (Otto), *Warhol*, Paris, Fernand Hazan, 1972.
KOCH (Stephen), *Stargazer : Andy Warhol's World and His Films*, New York, Praeger, 1973. Deuxième édition : New York, M. Boyars, 1985. Traduction française : *Hyper star. Andy Warhol, son monde et ses films*, Paris, Éditions du Chêne, 1974.
KORNBLUTH (Jesse), *Pre-Pop Warhol*, New York, Random House, 1988. Traduction française : *Pre-Pop Warhol*, Paris, Shirmer, Mosel, 1988.
MAKOS (Christopher), *Warhol : A Personal Photographic Memoir*, Londres, W. H. Alien, 1988.
MAKOS (Christopher), *Warhol Memoir*, Milan, Charta, 2003.
MAKOS (Christopher), *Warhol, Makos in Context*, New York, Powerhouse Books, 2007.
MALANGA (Gerard), *Archiving Warhol : An Illustrated History*, Londres, Creation Books, 2002.
MCCABE (David), *A Year in the Life of Andy Warhol*, Berlin, Phaidon Press, 2003.
MICHELSON (Annette) [dir.], *Andy Warhol – October Files*, Cambridge et Londres, MIT Press, 2001.
NURIDSANY (Michel), *Andy Warhol*, Paris, Flammarion, 2001.
OBALK (Hector), *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*, Paris, Champs/Flammarion, 2001.
O'CONNOR (John), LIU (Benjamin), *Unseen Warhol*, New York, Rizzoli International Publications, 1996.
RATCLIFF (Carter), *Andy Warhol*, New York, Abbeville Press, 1983.
SALZMANN (Siegfried), *Kullstar-Warhol-Starkult*, Duisbourg, Horst E. Visser, 1972.
SHAFRAZI (Tony) [dir.], *Warhol Portraits*, Phaidon, 2007.
SMITH (Patrick S.), *Andy Warhol's Art and Films*, Ann Arbor, LJMI Research Press, 1986.
ULTRA VIOLET, *Famous for 15 Minutes : My Years with Andy Warhol*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1988. Traduction française : *Ma vie avec Andy Warhol*, Paris, Albin Michel, 1988.
VESTER (Karl Egon) [dir.], *Andy Warhol*, Hambourg, Verlag Michael Kellner, 1988.
Warhol : *Campbell's Soup Boxes*, Van Nuys, Martin Lawrence Limited Editions, 1986.
WILCOCK (John), *The Autobiography and Sex Life of Andy Warhol*, New York, Other Scenes, 1971.

3. Ouvrages de référence

ANGELL (Callie), *Andy Warhol Screen Tests, The Films of Andy Warhol. Catalogue raisonné*, New York, Abrams, 2006.
BRANT (Sandra J.), SISCHY (Ingrid), *Andy Warhol's Interview*, Steidl/Interart, 2005 (coffret en 7 volumes, décennie 1969-1979).
FELDMAN (Freyda), SCHELLMANN (Jorg), *Andy Warhol Prints : catalogue raisonné*, New York, Ronald Feldman Fine Art Editions Schellmann et Abbeville Press, 1985. Quatrième édition revue et augmentée par Fraya Feldman et Claudia Defendi, New York, Distributed Art Publishers, 2003.
FREI (Georg), PRINTZ (Neil), *Andy Warhol. Catalogue raisonné, vol. 1, Paintings and Sculpture 1961-1963*, Phaidon, 2002.
FREI (Georg), PRINTZ (Neil), *Andy Warhol. Catalogue raisonné, vol. 2, Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, 2004.
MARECHAL (Paul), *Andy Warhol : The Record Covers 1949-1987. Catalogue raisonné*, Prestel Publishing Ltd., 2008.
PRATT (Alan R.) [dir.], *The Critical Response to Andy Warhol*, Westport & Londres, Greenwood Press, 1997.
The Andy Warhol Collection : Sold for the Benefit of the Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, New York, Sotheby's, 1988, 6 vol.

4. Catalogues d'expositions

1962
Andy Warhol, New York, Stable Gallery, 1962.
1964
Warhol, Paris, galerie Ileana Sonnabend, 1964.
Amerikansk Pop-Konst, Stockholm, Moderna Museet, 1964.
1965
Andy Warhols Blumen, Essen, galerie M. E. Thelen, 1965.
Andy Warhol, Philadelphie, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1965.
Andy Warhol, Paris, galerie Ileana Sonnabend, 1965.
Warhol, Turin, Gian Carlo Sperone Arte Moderna, 1965.
Pop Art, Nouveau Réalisme, etc., Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1965.
1966
Andy Warhol, Boston, Institute of Contemporary Art, 1966.
1967
The Thirteen Most Wanted Men, Paris, galerie Ileana Sonnabend, 1967.
1968
Andy Warhol, Stockholm, Moderna Museet, 1968.
1969
Andy Warhol, Berlin, Nationalgalerie und Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst, 1969.
Raid the Icebox I With Andy Warhol : An Exhibition Selected from the Storage Vaults of the Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, 1969.
1970
Andy Warhol, Chicago, Museum of Contemporay Art/Pasadena, Pasadena Art Museum, New York Graphic Society, 1970.
Andy Warhol, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1970.
Pop – Sammlung Beck, Düsseldorf, Rheinland-Verlag, 1970.
1971
Andy Warhol, Londres, Tate Gallery, 1971.
Andy Warhol : His Early Works. 1947-1959, New York, Gotham Book Mart Gallery, 1971.
1972
Warhol Maos. Zehn Bildnisse von Mao Tse-Tung, Bâle, Kunstmuseum, 1972.
1974
Warhol, Milan, Galeria Il Fauno, 1974.
1975
Andy Warhol. Ladies and Gentlemen, Milan, Mazzotta, 1975.
1976
Andy Warhol. Das zeichnerische Werk. 1942-1975, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1976.
Warhol, Milan, Luciano Anselmino, 1976 (texte de Pier Paolo Pasolini).
1977
Andy Warhol's, Folk and Funk, New York, Museum of American Folk Art, 1977.
The American Indian, Genève, musée d'Art et d'Histoire, 1977. Deuxième édition : Genève, Association du musée d'Art moderne, 1978.
1979
Andy Warhol : Portraits of the 70s, New York, Random House & Whitney Museum of American Art, 1979.
Le Pop Art américain aujourd'hui, Nice, Galerie d'art contemporain des musées de Nice, 1979.
1980
Andy Warhol, Hartford, Wadsworth Atheneum, 1979, collection « Matrix », n° 50.
Andy Warhol : Ten Portraits of Jews of the Twentieth Century, Coral Gables, Lowe Art Museum, University of Miami, 1980.
1981
Andy Warhol : Portrait Screenprints, 1965-1980, Londres, Arts Council of Great Britain, 1981.
LeRoy Neiman, Andy Warhol : An Exhibition of Sports Paintings, Los Angeles, Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1981.
Warhol '80 : Serie Reversal, Vienne, Museum Moderner Kunst, 1981.
1982
Joseph Beuys. Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Andy Warhol, Sammlung Marx, Munich, Prestel-Verlag, 1982.
Warhol versus De Chirico, New York, Marisa Del Re Gallery, 1982.
Warhol au plus juste, Nice, Galerie des Ponchettes, 1982.
Andy Warhol. Schweizer Portrait, Thoune, Kunstsammlung der Stadt Thun, 1982.
Retrospective Andy Warhol, Berlin, Neue Nationalgalerie, 1982.
1983
Andy Warhol in the 1980's, Ridgefield, The Aldrich Museum of Contemporary Art, 1983.
1984
Collaborations : Jean-Michel Basquiat,

Francesco Clemente, Andy Warhol, Zurich, galerie Bruno Bischofberger, 1984.

1986

Andy Warhol Photographs, New York, Robert Miller Gallery, 1986.

1987

Warhol. Il cenacolo, Milan, Mondadori, 1987.

Warhol Shadows, Houston, Menil Foundation, 1987.

Warhol-Beuys-Polke, Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 1987.

Remembering Andy : Warhol's Recent Works, Tokyo, galerie Watari, 1987.

Lenin by Warhol, Munich, galerie Bernd Klüser, 1987.

Andy Warhol. Arbeiten 1962-1986, Salzbourg, galerie Thaddaeus Ropac, 1987.

Andy Warhol : A Memorial, Bridgehampton, Dia Art Foundation, 1987.

Andy Warhol. Ein Buch zur Aussiellung 1978 im Kunsthaus, Zurich, Zurich, Kunsthaus. 1987.

1988

Andy Warhol in Venice, Milan, Mazzotta, 1988.

The Films of Andy Warhol : An Introduction, New York, Whitney Museum of American Art, 1988.

Andy Warhol : Death and Disasters, Houston, Menil Collection et Houston Fine Arts Press, 1988.

Andy Warhol Cars. Die lefzen Bilder, Tubingen, Kunsthalle, 1988.

The Films of Andy Warhol : An Introduction, New York, Whitney Museum of American Art, 1988.

1989

Success Is a Job New York : The Early Art and Business of Andy Warhol, New York, Grey Art Gallery and New York University, 1989.

Andy Warhol. A Retrospective, New York, The Museum of Modern Art, 1989.

1990

Andy Warhol : rétrospective, Paris, musée national d'Art moderne, Éditions du Centre Pompidou, 1990.

Andy Warhol. Cinéma, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou et éditions Carré, 1990.

1992

Andy Warhol : Heaven and Hell Are Just One Breath Away ! Late Paintings and Related Works, 1984-1986, New York, Gagosian Gallery and Rizzoli International Publications, 1992.

Andy Warhol. Social Disease Photographs 1976-1979, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Tübingen, 1992.

1993

Andy Warhol Portraits of the Seventies and Eighties, Londres, Anthony d'Offay et Thames and Hudson, 1993.

Andy Warhol. Paintings 1960-1986, Ostfildern, Kunstmuseum Lucerne, 1995.

Andy Warhol : Abstrakt, Bâle, Kunsthalle und Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vienne, en association avec Prestel, Munich, 1993.

1995

Andy Warhol Camouflage, New York, Gagosian Gallery, 1995.

Andy Warhol Knives – Paintings, Polaroids and Drawings, Cologne, galerie Jablonka, 1995.

Andy Warhol : The Last Supper, Munich, Stuttgart, Staatsgalerie Moderner Kunst, 1995.

Andy Warhol. Drawings 1942-1987, Munich, The Andy Warhol Museum Pittsburgh, 1995.

1996

Collaborations : Warhol, Basquiat, Clemente, Ostfildern, Museum Fridericianum Kassel, 1996.

Andy Warhol : Rorschach Paintings, New York, Gagosian Gallery, 1996.

Andy Warhol : Series and Singles, New York, Gagosian Gallery, 1996.

1997

The Warhol Look, New York, Marseille, Bulfinch Press, 1997.

1998

Wounds – Between Democracy and Redemption in Contemporary Art, Stockholm, Moderna Museet, 1998.

Andy Warhol – Drawings 1942-1987, Bâle, Kunstmuseum, 1998. Traduction française : Andy Warhol : dessins 1942-1987, Paris, Éditions de la Martinière, 1999. Réédition 2003.

1999

Andy Warhol, A Factory, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1999.

Andy Warhol Photography, Hambourg, Éditions Stemmle, 1999.

Diamond Dust Shoes, New York, Gagosian Gallery, 1999.

Philip's Skull, New York, Gagosian Gallery, 1999.

Andy Warhol : Crosses, Cologne, Erzbischofliches Diozesanmuseum, 1999.

About Face : Andy Warhol Portraits, Cambridge, The Wadsworth Atheneum/The Andy Warhol Museum, 1999.

Andy Warhol : Hammer and Sickle, Zurich, Thomas Ammann Fine Art AG, 1999.

About Face : Andy Warhol Portraits, Hartford, The Wadsworth Atheneum/The Andy Warhol Museum, MIT Press, 1999.

Nadar/Warhol : Paris New York. Photography and Fame, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 1999.

2000

Andy Warhol Polaroids : Celebrities and Self-Portraits, Cologne, galerie Jablonka/Cracovie, Starmach Gallery, 2000.

Warhol, Headshots, Drawings and Paintings, Cologne, galerie Jablonka, 2000.

Andy Warhol : Series and Singles, Bâle, Fondation Beyeler, 2000.

Andy Warhol : Social Observer, Philadelphie, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 2000.

2001

Les Années pop : 1956-1968, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2001.

Warhol, Polke, Richter : In the Power of Painting, Zurich, Daros Collection, 2001.

Andy Warhol. Fotografien 1976-1987, Hanovre, Kestner Gesellschaft/ Pittsburgh, The Andy Warhol Museum, 2001.

Andy Warhol. Retrospektive, Cologne, Neue Nationalgalerie Berlin, 2001.

2002

Possession Obsession : Andy Warhol and Collecting, Pittsburgh, The Andy Warhol Museum, 2002.

Andy Warhol Portrait Drawings, Cologne, galerie Jablonka, 2002.

2003

Andy Warhol's Times Capsules, Francfort, Dumont, 2003.

Andy Warhol, Andy Warhol Family Museum of Modern Art, *Medzilaborce*, Presov, 2003.

SuperWarhol, Monaco, Grimaldi Forum, Skira, 2003.

Andy Warhol. Cosmos : Drawings and Collages, Cologne, galerie Jablonka, 2003.

Andy Warhol. Drawings & Related Work 1951-1986, New York, Gagosian Gallery, 2003.

2004

Andy Warhol Self-Portraits, St Gall, Kunstmuseum/Hanovre, Sprengel Museum/Édimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art, Hatje Cants Publishers, 2004.

Andy Warhol : The Late Work, Düsseldorf, Museum Kunst Palace, Prestel Verlag, 2004.

The Andy Warhol Show, Milan, Skira, 2004.

2005

Dia's Andy : Through the Lens of Patronage, New York, Dia Art Foundation, 2005.

2006

Andy Warhol Pentiti e peccare non più !, Rome, 2006.

Andy Warhol A Trip Around the World 1956 Asia Drawings, Munich, galerie Sabine Kunst, 2006.

Andy Warhol, Cast a Cold Eye : The Late Work of Andy Warhol, New York, Gagosian Gallery, 2006.

Warhol's World, Londres, Hauser & Wirth, 2006.

2007

Andy Warhol : A Celebration of Life and Death, Édimbourg, National Galleries of Scotland, 2007.

Andy Warhol, Queensland, Queensland Art Gallery, 2007.

2008

Warhol Jews : Ten Portraits Reconsidered, New York, Jewish Museum, 2008.

Warhol Live, Montréal, musée des Beaux-Arts, 2008.

5. Ouvrages de synthèse

ALLOWAY (Lawrence), *Six Painters and the Object*, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1963.

ALLOWAY (Lawrence), The *Photographic Image*, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1966.

ALLOWAY (Lawrence), *American Pop Art*, New York, Collier Books/Whitney Museum of American Art, 1974.

AMAYA (Mario), *Pop as Art : A Survey of the New Super-Realism*, Londres,

Studio Vista, 1965.
Réédition 1966 : *Pop Art... and After*, New York, Viking.
BATTCOCK (Gregory), *The New Art*, New York, Dutton, 1966.
BOATTO (Alberto), *Pop Art in USA*, Milan, Lerici, 1967.
Réédition Milan, Editori Laterza, 1983.
BOCKRIS (Victor), *MALANGA (Gerard), Up-Tight : The Velvet Underground Story*, New York, Quill, 1983.
CALAS (Nicolas), CALAS (Elena), *Icons and Images of the Sixties*, New York, Dutton, 1971.
CODOGNATO (Attilio) [dir.], *Pop Art. Evoluzione di una generazione*, Milan, Electa, 1980.
CAMPTON (Michael), *Pop Art*, Londres, Hamlyn, 1970.
COLLECTIF, *Le Pop Art anglais et le pop art américain*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1980. Rééditions 1987 et 1990.
COPLANS (John), *Pop Art USA*, Oakland, Oakland Art Museum, 1963.
COPLANS (John,) *Serial Imagery*, Pasadena, Pasadena Art Museum, 1968.
FELDMAN (Melissa), *Face-Off : The Portrait in Recent Art*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1994.
FINCH (Christopher), *Pop Art : Object and Image*, Londres, Studio Vista, New York, Dutton, 1968.
FOSTER (Hal), *Le Retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.
GELDZHALER (Henry), *New York Painting and Sculpture. 1940-1970*, New York, Dutton/The Metropolitan Museum of Art, 1969.
GELDZHALER (Henry), *Pop Art, 1955-1970*, Sydney, International Cultural Corporation of Australia Ltd., 1985.
HASKELL (Barbara), *Blam ! : The Explosion of Pop, Minimalism and Performance, 1958-1964*, New York, Whitney Museum of American Art, W. W. Norton, 1984.
LIPMAN (Jean), MARSHALL (Richard), *Art About Art*, New York, Dutton/Whitney Museum of American Art, 1978.
LIPPARD (Lucy R.), *Pop Art*, New York, Praeger, Londres, Thames and Hudson, 1966. Deuxième édition 1967, troisième édition 1970, réédition 1974. Traduction française : *Le Pop Art*, Paris, Fernand Hazan, 1969.
ROSE (Barbara), *American Painting : The Twentieth Century*, Genève, Skira, 1969. Traduction française : *La Peinture américaine, le XX^e siècle*, Genève, Skira, 1969.
RUBLOWSKY (John), *Pop Art*, New York, Basic Books, 1965.
RUSSELL (John), GABLIK (Suzi), *Pop Art Redefined*, New York, Praeger, 1969.
SANDIER (Irving), *American Art of the 1960s*, New York, Harper & Row, 1988.
SANDIER (Irving), *The New York School : The Painters and Sculptors of the Fifties*, New York, Harper & Row, 1978. Traduction française : *Le Triomphe de l'art américain*, 3 vol., Paris, Éditions Carré, 1990-1991.
SOLOMON (Alan R.), *New York : The Second Breakthrough*, 1959-1964, Irvine, University of California, 1969.
SOLOMON (Alan R.), *Painting in New York : 1944 to 1969*, Pasadena, Pasadena Art Museum, 1969.
THORPE (Lynn Teresa), *Andy Warhol : Critical Evaluation of his Images and Books*, New York, Cornell University, 1981.
TYLER (Parker), *Underground Film : A Critical History*, New York, Grove Press, 1969.
WILSON (Simon), *Pop*, Londres, Thames and Hudson, 1974.

6. Revues et articles

Entretiens

CARR (Mary Frances), KENNELLY (Judy), SAWICKI (Dolores), « Notes from the underground », *The Exemplar*, 6 juin 1966.
COHEN (Scott), « Andy Warhol talks about sex, art, fame and money », *Forum*, janvier 1981.
DERRINGER (Liz), « A conversation with AW », *Hamptons Newspaper/Magazine*, 2 septembre 1982.
ERVIN (Wilma), « On the edge : The East Village », New York, *Times Books*, 1985.
FAIRBROTHER (Trevor J.), « Warhol Meets Sargent at Whitney », *Arts Magazine*, n° 61, février 1987.
GLASER (Bruce), « Oldenburg, Lichtenstein, Warhol : A Discussion », *Artforum*, n° 4, février 1966, p. 20-24.
GOLDBERGER (Clem), ROMER (Joanna), LAVASSEUR (Jan), « We talk to Warhol », *Mademoiselle*, n° 65, août 1967.
HEISLER (David), « Two film makers, widely varying... », *Today's Cinema*, Londres, 5 mars 1971.
HODENFLED (Jan), « Machine Man », *Vogue*, Londres, novembre 1979.
JONES (Alan), « From silkscreen to TV », New York, *NY Talk*, septembre 1985.
KENT (Laetitia), « Andy Warhol : "I thought everybody was kidding" », *Village Voice*, vol. 13, n° 48, 12 septembre 1968.
KLEPERMAN (Joel), PILE (Susan), « Everything happens, a discussion at AW's Factory », *King Crown Essays*, vol. 15, n° 1, 1967.
KRUEGER (Terry), « Oh Really ? », *Time Out*, Londres, n° 59, 7-14 mars 1971.
LOEVY (Diana), VESSER (Veronica), « From Campbell's soup to cable », *Home Video*, novembre 1981.
LYON (Ninette), « Robert Indiana, Andy Warhol : A Second Fame – Good Food », *Vogue*, n° 145, 1er mars 1965, p. 184-186.
MANCUSO (Tom), « To Err is human... to be Andy Divine », *Fusion Magazine*, 6 mars 1970.
MORERA (Daniela), « Andy Warhol », *Blueboy*, juillet 1978.
MORERA (Daniela), « Andy Warhol », *Vogue Italia*, n° 356, mars 1980.
OGAR (Richard), « Warhol mind warp », *Berkeley Barb*, 1er-7 septembre 1967.
POMEROY (Ralph), « An interview with Andy Warhol, June 1970 », *Afterimage 2*, automne 1970, p. 34-39.
POWELL (Fiona), « Interview with AW », *The Face*, 1985.
ROSENBLATT (Leon), « Andy Warhol », *Tropic, Miami Herald*, 7 septembre 1980.
SMITH (Russell), « Andy Warhol's interview », *The Dallas Morning News*, 1er décembre 1985.
SPENCER (R.), « *BlockPrint* interviews Andy Warhol », *BlockPrint*, Rhode Island, vol. 16, n° 2, 10 avril 1967.
SPODAREK (Diane), « An interview with Andy Warhol, Bridgid Polk », *Detroit Artists Monthly*, mars 1978.
TUCHMAN (Phyllis), « Pop ! : interviews with George Segal, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist and Robert Indiana », *Artnews*, n° 73, mai 1974, p. 24-29.
WEINRAUB (Bernard), « Andy Warhol's mother », *Esquire*, n° 66, novembre 1966, p. 99, 101, 158.
WINDMÜLLER (Eva), « A conversation with Andy Warhol », *Stern*, octobre 1981.
WOLF (Reinhart), « New York in photographs », New York, *Vendome Press*, 1981.
YOUNGBLOOD (Gene), « Superstars make super western », *Free Press*, 1968.

Articles

ALLOWAY (Lawrence), « Andy Warhol, 1928-87 : a collage of appreciations from the artist's colleagues, critics and friends », *Art in America*, n° 75, mai 1987.
BATTCOCK (Gregory), « Andy Warhol : new predictions for art », *Arts Magazine*, n° 48, mai 1974, p. 34-37.
BATTCOCK (Gregory), « An art your mother could understand », *Art and Artists*, n° 5, février 1971, p. 12-13.
BAUDRILLARD (Jean), « La réalité dépasse l'hyperréalisme », *Revue d'esthétique*, Collection 10-18, 1976.
BERGIN (Paul), « Andy Warhol : the artist as machine », *Art Journal*, n° 26, été 1967, p. 359-363.
BETSCH (Carolyn), « Catalogue raisonné of Warhol's gestures », *Art in America*, n° 59,

mai-juin 1971, p. 47.
BOURDON (David), « Andy Warhol and the Society Icon », *Art in America*, n° 63, janvier-février 1975, p. 42-45.
BOURDON (David), « Warhol as filmmaker », *Art in America*, n° 59, mai-juin 1971, p. 48-53.
CHANAN (Michael), « Pasolini and Warhol : the calculating and the nonchalant », *Art International*, n° 14, 20 avril 1970, p. 25-27.
CIPNIC (Dennis J.), « Andy Warhol iconographer », *Sight and Sound*, été 1972, p. 158-161.
COLLECTIF, *Parkett 12 : collaboration Andy Warhol*, New York, Parkett, 1987, p. 32-103.
COLLECTIF, « Warholiana », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 34, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.
COLLECTIF, « Guide maniaque du Velvet Underground et de la Factory d'Andy Warhol », *Les Inrockuptibles*, n° 26, suppl. juillet-août 2000.
COLLINS (Bradford R.), « The metaphysical nosejob : the remaking of Warhola, 1960-1968 », *Arts Magazine*, n° 62, février 1988, p. 47-55.
COPLANS (John), « Early Warhol : the systematic evolution of the impersonal style », *Artforum 8*, mars 1970, p. 52-59.
COPLANS (John), « Andy Warhol and Elvis Presley : social and cultural predictions of Warhol's serial images », *Studio International*, vol. 181, février 1971, p. 49-56.
CROW (Thomas), « Saturday disasters : trace and reference in early Warhol », *Art in America*, n° 75, mai 1987, p. 128-136.
DANTO (Arthur), « Who was Andy Warhol ? », *Artnews*, n° 86, mai 1987, p. 128-132.
DEITCH (Jeffrey), « The Warhol product », *Art in America*, n° 68, mai 1980, p. 9, 11 et 13.
DUVE de (Thierry), « Andy Warhol », *Chroniques de l'art vivant*, décembre 1974.
FINCH (Christopher), « Warhol stroke Poussin », *Art and Artists*, Londres, février 1967, p. 8-11.
GARDNER (Paul), « What's happened to Andy Warhol ? », *Artnews*, n° 79, novembre 1980, p. 72-77.
GEELHAAR (Christian), « Zeit im Schaffen von Andy Warhol », *Pantheon*, n° 32, octobre-décembre 1974, p. 390-398.
GELDZAHLER (Henry), « Andy Warhol », *Art International*, n° 8, 25 avril 1964, p. 34-35.
GIDAL (Peter), « Problems relating to Andy Warhol's still life 1976 », *Artforum*, n° 16, mai 1978, p. 38-40.
GLASER (Bruce), « Oldenburg, Lichtenstein, Warhol : a discussion », *Artforum*, n° 4, février 1966, p. 20-24.
HANCOCK (Marianne), « Soup's on », *Arts Magazine*, n° 39, mai-juin 1965, p. 16-18.
HEARTNEY (Eleanor), « Andy's icons », *Art in America*, juin 1999, p. 35-36.
HILBERRY (Susanne F.), « Two Andy Warhol self-portraits », *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol. 50, n° 4, 1971, p. 63-69.
HOBERMAN (J.), « Andy Warhol : Top Gun and Brancusi », *Artforum*, n° 25, décembre 1986, p. 70-77.
HUGUES (Robert), « Mirror, mirror on the wall », *Time*, 3 décembre 1979.
JOHNSON (Ellen H.), « The image duplicators : Lichtenstein, Rauschenberg, and Warhol », *Canadian Art*, n° 23, janvier 1966, p. 12-19.
JOSEPHSON (Mary), « Warhol : the medium as cultural artifact », *Art in America*, n° 59, mai-juin 1971, p. 40-46.
KALGAN (Andrew) « *Most Wanted Men* : Andy Warhol and the anti-culture of punk », *Arts Magazine*, n° 53, septembre 1978, p. 119-121.
KOZLOFF (Max), « Andy Warhol and Ad Reinhardt : the great accepter and the great demurrer », *Studio International*, vol. 181, mars 1971, p. 113-117.
KROLL (Jack), « The most famous artist », *Newsweek*, 9 mars 1987.
KUSPIT (Donald), « Andy's feelings », *Artscribe International*, n° 64, été 1987, p. 32-35.
LAIB (Janet), « Immortality at a price », *Cue Magazine*, n° 10, 1978, p. 34.
LEFF (Leonard), « Warhol's pork », *Art in America*, n° 60, janvier 1972, p. 112-113.
LEIDER (Philip), « Saint Andy : some notes on an artist who, for a large section of a younger generation, can do no wrong », *Artforum*, n° 3, février 1965, p. 26-28.
LURIE (David), « Andy Warhol : disaster paintings », *Arts Magazine*, n° 60, été 1986, p. 117-118.
MASHECK (Joseph), « Warhol as illustrator : early manipulations of the mundane », *Art in America*, n° 59, mai-juin 1971, p. 54-59.
MILLET (Catherine), « Andy Warhol's phantoms », *Art Press*, n° 40, septembre 1980, p. 6-9.
MORRISSEY (Paul) et HILL (Derek), « Andy Warhol as filmmaker : a discussion », *Studio International*, vol. 181, février 1971.
PINCUS-WITTEN (Robert), « Pre-entry : margins of error ; saint Andy's devotions », *Arts Magazine*, n° 63, été 1989, p. 56.
RATCLIFF (Carter), « Andy Warhol : inflation artist », *Artforum*, n° 23, mars 1985, p. 68-75.
RATCLIFF (Carter), « Starlust : Andy's photos », *Art in America*, n° 68, mai 1980, p. 120-122.
RESTANY (Pierre), « Andy Warhol : a mauve-tinged platinum wig », *Cimaise*, n° 34, juin-août 1987, p. 69-72.
RESTANY (Pierre), « Andy Warhol », *Galeries Magazine*, n° 18, 1987.
RICHARDSON (John), « The secret Warhol », *Vanity Fair*, n° 50, mai 1987.
ROSE (Barbara), « In Andy Warhol's aluminium foil, we all have been reflected », *New York*, 31 mai 1971, p. 54.
ROSE (Barbara), « Pop Art at the Guggenheim », *Art International*, vol. 7, n° 5, 25 mai 1963, p. 20-22.
SCHJELDAHL Peter, « Warhol and class content », *Art in America*, n° 68, mai 1980, p. 112-119.
SELZ (Peter) [dir], « A symposium on PopArt », supplément, *Arts Magazine*, avril 1963.
STEINER (Reinhard A.), « Die Frage nach der Person. Zum Realitatscharakter von Andy Warhols Bildern », *Pantheon*, n° 42, avril-juin 1984, p. 151-157.
STOULLIG (Claire) [dir.], « Spécial Andy Warhol », *Artstudio*, n° 8, printemps 1988.
STUCKEY (Charles F.), « Andy Warhol's painted faces ». *Art in America*, n° 68, mai 1980, p. 102-111.
TAYLOR (Denis) [dir.], « Special section on Andy Warhol », *Religion and the Arts*, vol. 1, n° 1, 1997.
UPDIKE (John), « Fast art : the sweat less creations of Andy Warhol », *The New Republic*, vol. 200, n° 13, 27 mars 1989.
WARHOL (Andy), « A Warhol portrait gallery », *The Paris Review*, n° 94, hiver 1984, p. 100-112.
WILSON (William), « Prince of boredom : the repetitions and passivities of Andy Warhol », *Art and Artists*, n° 2, mars 1968, p. 12-15.

Signets

http://www.warhol.org/
Site du Andy Warhol Museum, Pittsburgh.
http://www.warholfoundation.org/
Site de la Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, New York.
http://www.warholstars.org/
Site de ressources sur Andy Warhol, sa vie et son œuvre.

Index

Le grand monde d'Andy Warhol

A

Acampora, Bruno, p. 209
Agnelli, Giovanni, p. 34, 130, 290
Agnelli, Marella (née Caracciolo di Castagneto), p. 130, 131, 290
Allen, Woody, p. 274
Amelio, Lucio, p. 146, 200, 251
Ammann, Thomas, p. 199
Angel, Callie, p. 47
Anselmino, Luciano, p. 116, 204
Armani, Giorgio, p. 185, 248, 249
Ashberry, John, p. 108

B

Baby Jane, cf. Holzer, Jane
Bacall, Lauren, p. 245
Bacon, Francis, p. 26, 55
Bailey, David, p. 134
Barbier-Mueller, Jean-Paul, p. 228, 229
Bardot, Brigitte, p. 142, 143, 161, 168, 169, 290
Barnes, Albert, p. 40
Barr, Alfred, p. 43
Barron, Florence, p. 23, 72
Basquiat, Jean-Michel, p. 179, 181, 182, 184, 187, 190, 193, 209, 231, 286
Baziotes, William, p. 42
Beatty, Warren, p. 165, 166
Bergé, Pierre, p. 235
Bernhardt, Sarah, p. 269, 275, 277
Beuys, Joseph, p. 72, 146, 193, 201, 208, 210
Bilotti, Carlo, p. 285
Bilotti, Lisa, p. 285
Bilotti, Tina (née Margaret Embury Schultz), p. 285
Bischofberger, Bruno, p. 31, 112, 131, 136, 143, 182, 184, 196, 199, 209, 230, 284, 290
Bischofberger, Christina (Yoyo), p. 196, 290
Bischofberger, Nina, p. 196, 290
Blake, Peter, p. 71
Blum, Irving, p. 34, 49, 107, 166, 180, 194
Bockris, Viktor, p. 261
Bonito-Oliva, Achille, p. 209
Bookwalter, DeVerne, p. 108
Boone, Mary, p. 181, 182
Bourdon, David, p. 24, 32, 33, 43, 44, 48, 49, 112, 150, 259, 291
Bowie, David, p. 54, 159
Brandeis, Louis, p. 271, 277, 278
Brando, Marlon, p. 165
Brandt, Willy, p. 262
Brecht, Bertold, p. 39, 44
Bresson, Robert, p. 49
Buber, Martin, p. 269, 275, 278
Buchanan, Ann, p. 49, 50
Burda, Aenne (née Anna Magdalena Lemminger), p. 288
Burda, Franz, Jr, p. 289
Burda, Franz, Sr, p. 288
Burda, Frieder, p. 289
Burda, Hubert, p. 289

C

Cage, John, p. 42, 284
Capote, Truman, p. 56, 153, 188
Caroline, princesse de Monaco, p. 254
Carter, Jimmy, p. 119, 173, 257
Castelli, Leo, p. 43, 50, 76, 93, 181, 195, 198, 206, 207, 310
Cerruti, Nino, p. 249
Cézanne, Paul, p. 43
Chamberlain, John, p. 82, 291
Chaplin, Charles, p. 274, 278
Charles, prince de Galles, p. 33, 256
Cheverney, Thierry, p. 186
Chia, Sandro, p. 209
Chow, Michael, p. 209
Clemente, Francesco, p. 181, 184, 209
Cohen, Mickey, p. 163
Colacello, Bob, p. 63, 65, 199, 242, 259
Condo, George, p. 186
Cossey, Linda, p. 148
Cowles, Gardner, p. 220, 221
Crone, Rainer, p. 27
Cucchi, Enzo, p. 209
Cunningham, Merce, p. 98, 310
Cutrone, Ronnie, p. 34, 58, 64, 304, 305

D

Dali, Salvador, p. 30, 43, 44
Dallessandro, Joe, p. 165
D'Angelo, Gianna, p. 104, 106
Davis, Sammy, Jr, p. 274
De Antonio, Emile, p. 27, 41, 44, 150
De Kooning, Willem, p. 24, 41, 42, 93, 96
De Menil, Dominique (née Schlumberger), p. 98, 140, 170
De Menil, John, p. 258
De Menil, Philippe, p. 208
Dessès, Jean, p. 239
Diana, princesse de Galles

(née Diana Spencer), p. 33, 256
Dillenberger, Jane Dagett, p. 307
Dine, Jim, p. 96, 128, 291
D'Offay, Anthony, p. 72, 148
Donahue, Troy, p. 23, 28, 161, 165, 166
Dubose Juan, p. 34, 187, 190, 191
Dubuffet Jean, p. 182
Duchamp, Marcel, p. 30, 32, 42, 43, 44, 53, 87, 93, 119
Dunbar, Jack, p. 85
Dylan, Bob, p. 274, 284

E

Eastwood, Clint, p. 170, 171
Eisenhower, Dwight David, p. 219
Einstein, Albert, p. 112, 276, 278
Esposito, Ernesto, p. 251
Fagan, Philip, p. 31, 47, 105, 109
Feldman, Ronald, p. 273, 274
Fisher, Eddie, p. 76
Fleming, Patrick, p. 108
Fonda, Jane, p. 33, 161, 172, 173
Fonda, Peter, p. 166
Ford, Betty, p. 245
Ford, Gerald, p. 219, 257, 258
Fortson, Kay Carter, p. 33, 140, 141, 157

F

Frankenthaler, Helen, p. 212
Freeman, Tina, p. 145, 157
Fremont, Vincent, p. 258
Freud, Sigmund, p. 269, 278
Friedrich, Heiner, p. 208
Fürstenberg, Diane von, p. 155, 170, 236, 240, 241

G

Galatin, Albert Eugene, p. 40, 43
Galeotti, Sergio, p. 249
Garland, Judy (née Frances Ethel Gumm), p. 174
Gaultney, Edmund, p. 145, 148
Geldzahler, Henry, p. 24, 31, 41, 87, 98, 170, 195, 203, 212, 259
Gershwin, George, p. 276, 278
Giorno, John, p. 49, 104, 108
Glimcher, Arne, p. 291
Glimcher, Eva, p. 291
Gorky, Arshile, p. 96
Gottlieb, Adolph, p. 42
Grant, Beverly, p. 30
Green, Judith, p. 30, 104
Greenberg, Clement, p. 24, 40, 41, 43
Grosz, George, p. 71
Guest, Cornelia, p. 185, 188
Guggenheim, Peggy, p. 41
Guggenheim, Solomon R., p. 40

H

Hackett, Pat, p. 33
Halston, Roy, p. 133, 188, 233, 240, 244, 245
Hamilton, Juan, p. 208
Harari, Alexander, p. 273
Haring, Keith, p. 34, 181, 182, 187, 190, 191, 286
Harry, Debbie, p. 33, 34, 57, 58, 59, 60, 153, 159
Hearn Pat, p. 185, 186, 187
Heizer, Michael, p. 209
Hellman, Jo, p. 194
Helmut, p. 108
Herrera, Carolina, p. 33, 246
Hesse, Eva, p. 187
Hesse, Hermann, p. 131
Hitchcock, Alfred, p. 54, 161, 162, 254
Hochman, Sandra, p. 104, 106
Hockney, David, p. 193, 195, 202, 203, 212
Holzer, Jane (née Brokenfield, Baby Jane), p. 30, 107, 108, 134, 135, 157 Hopper, Dennis, p. 108, 166, 167
Hopps, Walter, p. 194
Hornick, Lita, p. 104
Hoyveda, Fereydoun, ambassadeur d'Iran, p. 258, 259, 261
Hughes, Frederick W., p. 63, 65, 98, 140, 145, 173, 199, 204, 235, 240
Hugo, Victor, p. 244
Hulten, Pontus, p. 298
Hunter, Tab, p. 28, 165

I

Iolas, Alexander, p. 34, 126, 127, 195, 306

J

Jagger, Bianca, p. 157, 245, 246
Jagger, Mick, p. 33, 138, 145, 153, 157, 159, 188, 246
Janis, Sidney, p. 42, 96, 219
Jansen, Barbara, p. 109
Johns, Jasper, p. 128, 180, 198, 213, 310
Johnson, Lyndon Baines, p. 119, 302
Johnson, Philip, p. 82, 98, 194, 213, 215
Judd, Donald, p. 94

K

Kafka, Franz, p. 278, 279
Kantor, Morris, p. 71
Karp, Ivan, p. 57, 198, 207
Katz, Alex, p. 291
Keaton, Diane, p. 170, 171
Kellerman, Sally, p. 208
Kelly, Ellsworth, p. 82, 212
Kelly, Grace, p. 245, 254
Kennedy, Jacqueline, p. 24, 80, 99, 138, 174, 239, 245, 246, 297, 302
Kennedy, John Fitzgerald, p. 80, 87
Kennedy, Robert, p. 173
Kerouac, Jack, p. 25, 56
Kessler, Leonard, p. 71
Kimbell, Kay, p. 140
Kirk, Malcolm, p. 93
Klauber, George, p. 93
Klein, Calvin, p. 240
Klüser, Bernd, p. 146, 264
Klüser, Verena, p. 146
Klüver, Billy, p. 310
Kluver, Olga, p. 109
Koether, Jutta, p. 186
Kosuth, Joseph, p. 206
Kramer, Hilton, p. 24, 25, 270
Kraushar, Leon, p. 80
Krull, M., p. 226
Krull, Mme, p. 226

L

Laroche, Guy, p. 239
Lebel, Robert, p. 42
Lebensztejn, Jean-Claude, p. 49
LeFrak, Ethel, p. 33, 225
LeFrak, Samuel, p. 33, 225
Lénine (Vladimir Illitch Oulianov, dit), p. 44, 146, 264
Lennon, John, p. 65, 284
Lennon, Sean, p. 284
Lerner, Karen, p. 125
Léonard de Vinci (Leonardo da Vinci), p. 87, 127, 297, 306, 307
Levy, Jullian, p. 43
Lichtenstein, Roy, p. 34, 42, 71, 128, 157, 193, 198, 207, 212
Linich, Billy (Billy Name), p. 31, 108
Lippard, Lucy R., p. 35, 43
Loewe, Frederick, p. 125
Lowe, Jacques, p. 80
Lucie-Smith, Edward, p. 32, 50, 136
Luna, Donyale, p. 108

M

Mailer, Norman, p. 54, 257
Makos, Christopher, p. 119, 254
Malanga, Gerard, p. 48
Man Ray (Emanuel Radnitszky, dit), p. 117, 119, 193, 204, 205, 234
Mao Tse-Tung, p. 31, 43, 112, 114, 203, 264
Mapplethorpe, Robert, p. 187
Marcuse, Herbert, p. 39
Martin, Maria, p. 43
Marx Brothers, p. 269, 278, 279
Marx, Karl, p. 264, 274, 278
Mayer, Hans, p. 136, 146, 210, 226
Mayer, Stephanie, p. 146, 147
McGovern, George, p. 119, 173, 257
Mead, Taylor, p. 30, 104, 166
Means, Russel, p. 34, 266
Meir, Golda, p. 272, 274, 277
Mekas, Jonas, p. 49, 138
Mendieta, Ana, p. 187
Menken, Marie, p. 108
Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti, dit), p. 179, 184
Minnelli, Liza, p. 33, 65, 245
Mitford, Jessica, p. 298
Mitterrand, François, p. 262
Modigliani, Amedeo, p. 274
Monroe, Marilyn (née Norma Jean Mortenson), p. 28, 29, 48, 60, 75, 77, 80, 112, 114, 161, 162, 165, 172, 174
Montez, Mario, p. 30, 116, 162
Morghen, Raphael, p. 307
Morrera, Daniella, p. 33, 185
Morris, Robert, p. 94
Morrissey, Paul, p. 165
Moses, Robert, p. 82, 131
Motherwell, Robert, p. 42, 96
Mulder, George C. P., p. 256
Muller, Frederic Bernhardt, p. 291
Murray, Bill, p. 170
Murray, Elizabeth, p. 291

N

Name, Billy, cf. Linich, Billy
Niarchos, Philip S., p. 230, 231
Niarchos, Stavros, p. 231
Nicholson, Ivy, p. 109
Nico, cf. Christa Päffgen
Nixon, Richard, p. 112, 119, 173, 257

O

O'Doherty, Brian, p. 42
O'Keeffe, Georgia, p. 148, 193, 208
Oldenburg, Claes, p. 41, 44, 94, 96, 128, 213
Olitski, Jules, p. 212
Olivio, Robert (Ondine), p. 24, 53, 55, 56, 107, 244
Onassis, Jacqueline, cf. Kennedy, Jacqueline
Ondine, cf. Olivio, Robert
Ono, Yoko, p. 284

P

Päffgen, Christa (Nico), p. 93, 109, 148, 162, 177, 310
Pahlavi, Ashraf, princesse d'Iran,

p. 258, 259, 261
Pahlavi, Farah Diba, impératrice d'Iran, p. 258, 259, 261
Pahlavi, Mohammad Reza Shah, shah d'Iran, p. p. 258, 261
Paley, Babe, p. 245
Panofski, Erwin, p. 49
Parrish, Maxfield, p. 43
Parton, Dolly, p. 33
Pasolini, Pier Paolo, p. 25, 117
Pearlstein, Philip, p. 26, 71
Perlman, Bernard, p. 71
Picasso, Pablo, p. 24, 287
Picasso, Paloma, p. 235
Piero della Francesca (Piero de Franceschi, dit), p. 33
Pistoletto, Michelangelo, p. 251
Pollock, Jackson, p. 24, 41, 96, 184
Poussin, Nicolas, p. 72
Powell, Watson, Jr, p. 23, 33, 84, 85, 124, 224
Powers, Kimiko (née Maeda), p. 34, 128, 129
Presley, Elvis, p. 162, 180, 284
Prieto, Monique, p. 186

R

Radziwill, Lee, p. 34, 138
Raphaël (Raffaello Santi), p. 294
Rauschenberg, Robert, p. 25, 41, 42, 44, 82, 94, 128, 195, 198, 213, 291, 310
Reed, Lou, p. 259
Reinhardt, Ad, p. 206
Renta, Oscar de la, p. 240
Restany, Pierre, p. 96
Richards, Keith, p. 65
Rivera, Diego, p. 188
Rivers, Larry, p. 71
Rochas, Helene, p. 195, 233, 242, 243
Rockefeller, Margaretta, p. 97
Rockefeller, Nelson, p. 97, 119, 219
Rockwell, Norman, p. 41, 43
Rosenberg, Ethel, p. 298
Rosenberg, Harold, p. 39, 41
Rosenberg, Julius, p. 298
Rosenblum, Robert, p. 25, 171, 224
Rosenquist, James, p. 128
Rothko, Mark, p. 42, 96, 98, 291
Rothschild, Éric de, p. 237
Rydell, Charles, p. 108
Rykiel, Sonia, p. 233, 250

S

Sachs, Gunther, p. 142, 143, 168, 290
Saint Laurent, Yves, p. 34, 170, 233, 235, 240
Saint-Simon, Claude Henri de, p. 40
Sander, August, p. 32
Scharf, Kenny, p. 181, 182, 190, 286, 287, 290
Scharf, Teresa, p. 286, 287, 290
Scharf, Zena, p. 286, 287, 290
Schnabel, Julian, p. 181
Schuyff, Peter, p. 186
Scull, Ethel (née Redner), p. 23, 30, 72, 84, 89, 94, 95, 105, 109, 140
Scull, Robert, p. 23, 94, 95
Sedgwick, Edie (Edith Minturn Sedgwick), p. 31, 58, 104, 107, 188
Segal, George, p. 94, 96
Shafrazi, Tony, p. 184, 190, 191, 286
Shore, Stephen, p. 53
Short Bobby, p. 30
Shriver, Jay, p. 58, 64
Slate, Lane, p. 93
Smith, Jack, p. 109, 116
Smith, Rupert, p. 234
Solanas, Valerie, p. 97
Solomon, Allan, p. 93
Solomon, Holly, p. 109
Sonnabend, Ileana, p. 82, 195, 298
Sontag, Susan, p. 30, 33, 54
Sprouse, Stephen, p. 187
Stallone, Sylvester, p. 33, 161, 176, 177, 188
Stein, Chris, p. 58, 159
Stein, Gertrude, p. 40, 206, 270, 272, 277, 278
Stella, Frank, p. 42, 198, 213
Stieglitz, Alfred, p. 208
Stockwell, Dean, p. 166
Stompanato, Johnny, p. 163
Streep, Meryl, p. 170, 171
Swenson, Gene, p. 44

T

Taffee, Philip, p. 186
Tavel, Ronald, p. 31
Taylor, Elizabeth Rosemond, p. 39, 76, 80, 150, 153, 161, 162, 165, 180, 245
Teshigahara, Sofu, p. 227
Thyssen, Denise (née Shorto), baronne, p. 132
Tinguely, Jean, p. 310
Tocqueville, Alexis de, p. 39
Todd, Michael, p. 76
Toynbee, Arnold, p. 39
Trotski, Leon, p. 40, 41
Turner, Lana, p. 163
Tuttle, Richard, p. 291
Twombly, Cy, p. 182

V

Valentino (Valentino Garavani, dit), p. 236, 239, 240
Van Gogh, Vincent, p. 43
Varda, Agnès, p. 153
Vardinoyannis, Mme, p. 144
Versace, Gianni, p. 185
Villella, Edward, p. 106
Vreeland, Diana, p. 246

W

Waldner, Sylvie de (née Silvia Amelia Mello Franco Chagas), p. 34, 136
Walser, Martin, p. 226
Warhola, Julia (née Zavacky) (mère), p. 282
Warhola, Ondrej (Andrew/Andrej) (père), p. 282
Weinraub, Bernard, p. 282
Wesselmann, Tom, p. 96, 128
Waymouth, Nicky Lane, p. 139, 199
White, David, p. 213
Whitney, David, p. 34, 213
Wolf, Eelco, p. 63Wolfe, Tom, p. 134
Wood, Natalie, p. 28, 161, 165, 166
Wood, Rom, p. 65
Woronov, Mary, p. 108
Wünsche, Herman, p. 262

Crédits Photographiques :

Baden Baden //
© Museum Frieder Burda : p. 288, p. 289
Bâle //
© Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler : p. 293
Bruxelles //
© Galerie Vedovi : p. 244
Cologne //
© Galerie Jablonka : p. 130, p. 131, p. 246 / Courtesy of Galerie Jablonka : p. 97 / Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Cologne ; ADAGP, Paris 2009 : p. 31
Düsseldorf //
Courtesy Galerie Hans Mayer : p. 147
Florence //
© The Museum of Modern Art, New York / Scala : p. 28, p. 96
Greenwich (CT) //
Courtesy the Stephanie and Peter Brant Foundation : p. 71, p. 119
Humlebaek //
© Louisiana Museum of Modern Art : p. 165
Krefeld //
Kaiser Wilhelm Museum : p. 82, p. 83
Londres //
© The Major Gallery : p. 110 / © Tate Gallery, Photo Marcus Leith : p. 74
Monaco //
© Collection Caroline de Monaco. Photographie : Marcel Loli : p. 252, p. 255
Munich //
© Galerie Bernd Klüser : p. 146, p. 211, p. 265 / Collection Brandhorst : p. 36, p. 306
Naples //
© Collezione Anna Amelio : p. 200, p. 201 / Collection Esposito : p. 251
New York //
© The Andy Warhol Foundation, Inc. / Art Resource, NY : p. 148, p. 220, p. 221, p. 222, p. 223, p. 251, p. 262 / © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society, New York / Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York.) : p. 268, p. 273, p. 278, p. 279 / © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts – Courtesy Galerie Bischofberger, Zürich : p. 181, p. 197, p. 288, p. 290 / © 2006 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts – Courtesy of Paul Kasmin Gallery – Photo Credit: Kevin Ryan : p. 227 / © 2007 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts – Courtesy of Paul Kasmin Gallery : p. 101, p. 127 / © 2007 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts – Courtesy of Paul Kasmin Gallery – Photo Credit : Adam Reich : p. 188 / © 2007 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts – Courtesy of Paul Kasmin Gallery – Photo Credit : Kevin Ryan : p. 141 / © 2009 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts – Courtesy of Paul Kasmin Gallery : p. 144 / © Courtesy of Tony Shafrazi Gallery, : p. 258, p. 259, p. 289 / © Sonnabend Gallery : p. 129, p. 129, p. 195 / Collection Irving Blum, New York : p. 192 / Collection Jeffrey Deitch, New York : p. 122 / Collection José Mugrabi : p. 70, p. 79, p. 129, p. 132, p. 151, p. 160, p. 176, p. 190, p. 214, p. 215, p. 226, p. 232, p. 248, p. 303 / Collection particulière via Galerie Shafrazi : p. 156, p. 198 / The estate of Jean-Michel Basquiat", New York – Courtesy Galerie Enrico Navarra : p. 182 / Whitney Museum of American Art © Andy Warhol / Akg-images : p. 94, p. 95
Nyon //
© Bernd Bühner : p. 267
Paris //
© Akg – images : p. 29, p. 35, p. 38 / © Akg – images / Photo A. Platen : p. 64
© Collection Sonia Rykiel : p. 250 / © Collection Jathière : p. 115 / © Corbis : p. 27
© Fondation Louis Vuitton : p. 118 / © Fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent : p. 235, p. 236 / © Photo CNAC / MNAM, Dist. RMN / Philippe Migeat : p. 296 / Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne © ADAGP, 2009 : p. 44 / Collection privée, courtesy Galerie Daniel Templon, Paris : p. 198 / Dist. RMN / The Trustees of the British Museum : p. 50
Pittsburgh //
© 2009 The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA, a museum of Carnegie Institute : p. 20, p. 32, p. 34, p. 42, p. 48, p. 55, p. 59, p. 60, p. 61, p. 62, p. 70, p. 72, p. 73, p. 81, p. 84, p. 85, p. 86, p. 90, p. 91, p. 94, p. 99, p. 100, p. 102, p. 104, p. 105, p. 106, p. 112, p. 113, p. 114, p. 116, p. 117, p. 120, p. 121, p. 125, p. 126, p. 127, p. 128, p. 129, p. 130, p. 131, p. 133, p. 136, p. 138, p. 139, p. 140, p. 153, p. 154, p. 155, p. 157, p. 163, p. 166, p. 170, p. 171, p. 172, p. 173, p. 175, p. 176, p. 182, p. 183, p. 184, p. 185, p. 186, p. 187, p. 189, p. 206, p. 207, p. 208, p. 209, p. 210, p. 212, p. 213, p. 219, p. 220, p. 224, p. 225, P. 230, p. 231, p. 239, p. 242, p. 243, p. 246, p. 247, p. 250, p. 251, p. 254, p. 257, p. 258, p. 280, p. 282, p. 283, p. 284, p. 285, p. 287, p. 292, p. 293, p. 295, p. 300, p. 301, p. 304, p. 305, p. 311, p. 340, p. 341, p. 342, p. 343, p. 344, p. 345, p. 346, p. 347, p. 348, p. 349, p. 353, p. 354, p. 355, p. 356, p. 357, p. 358 / © 2009 The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA, a museum of Carnegie Institute © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society, New York/Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York.) : p. 274, p. 275, p. 276, p. 277 / © 2009 The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA, a museum of Carnegie Institute. All rights reserved. Film still courtesy of The Andy Warhol Museum : p. 46 / © 2009 The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA, a museum of Carnegie Institute. All rights reserved. Film still courtesy of The Andy Warhol Museum : p. 108
Potsdam //
© Courtesy : Galerie Crone / Private Collection : p. 263
Saint-Étienne //
© Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole : p. 88
Salzburg //
Galerie Thaddaeus Ropac : p. 157
Stockholm //
© Moderna Museet : p. 78
Tel Aviv //
Erez Daleyot Family collection, Israel : p. 256
Zurich //
Collection Bischofberger : p. 341, p. 342, p. 344, p. 348, p. 349 / Collection Jörg Lederle : p. 249 / Collection particulière : p. 199 / Courtesy of Galerie Andrea Caratsch : p. 115, p. 205

© André Morain : p. 114, p. 195
© Collection Francesco Clemente : p. 209
© Collection Paul Kasmin : p. 126, p. 261
© Collection Privée Europe : p. 25
© Pace Wildenstein, photo : G.R. Christmas : p. 291
© Private Collection : p. 140, p. 141, p. 158, p. 286
© Stephen Shore : p. 52
© Vincente de Mello : p. 136, p. 137 Aimery Langlois-Meurinne
© Yves Tribes : p. 216
Collection Aby Rosen : p. 260
Collection Andy Warhola Family : p. 26, p. 30, p. 68,
Collection David Hockney : p. 202, p. 203
Collections privées : p. 77, p. 130, p. 133, p. 142, p. 143, p. 145, p. 157, p. 168, p. 260
Collection Stephan T. Edlis : p. 92
Courtesy of Paul Kasmin Gallery : p. 204
Diane Von Furstenberg Studio LP
© Yves Tribes : p. 240, p. 241
Holzer Family Collection : p. 134, p. 135
Leihgabe des NRW-Bank-Gruppe : p. 178
Patrick et Mia Demarchelier : p. 115
Private Collection © The Bridgeman Art Library : p. 40

© Droits Réservés : p. 18, p. 22, p. 24, p. 29, p. 58, p. 294, p. 323, p. 326, p. 335, p. 353

Directeur des éditions
Pierre Vallaud

Chef du département livre
Catherine Marquet

Responsable d'édition
Nicolas Chirat

Conception graphique
Laboratoire Intégral Ruedi Baur

Responsable de fabrication
Isabelle Loric

Relecture
Sylvie Bellu

Iconographie
Consuelo Crulci

Photogravure
Arciel

Les textes ont été composés en Bureau Grotesque
Five Three, ITC Serif Gothic, CG Coronet et
Roxy Medium Italic

Aucune partie de ce livre ne peut être reproduite
ou transmise sous quelque forme que ce soit et
par aucun moyen électronique, mécanique ou autre,
sans l'autorisation écrite des ayants droits et de l'éditeur.

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en Italie,
sur les presses de l'imprimerie Graphicom à Vérone.

Dépôt légal : mars 2009

ISBN : 978-2-7118-5555-1
EC 10 5555


Andy
ol
Andy
ol
Andy
ol
Andy



Prix : 45 € / EC 10 5555
ISBN : 978-2-7118-5555-1
9 782711 855551

WAR

Le grand *Andy Vahol*





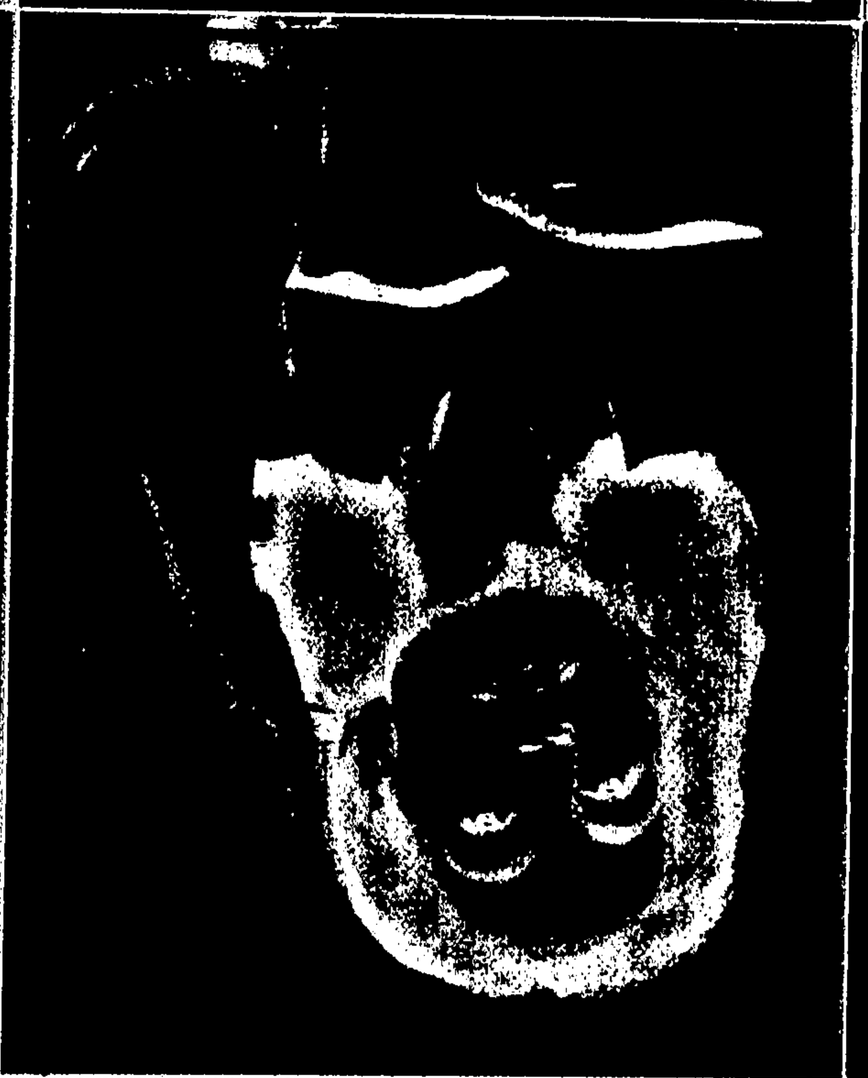




















Le grand monde d'Andy Warhol

Couverture : Andy Warhol, *Ethel Scull trente-six fois*, 1963,
acrylique, peinture métallisée et encre sérigraphique sur toile,
New York, prêt du Metropolitan Museum of Art,
propriété conjointe du Whitney Museum of American
Art et du Metropolitan Museum of Art,
don d'Ethel Redner Scull, 2001

© Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2009 –
49, rue Etienne Marcel – 75039 Paris cedex 01
© 2009 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts –
© ADAGP, Paris

ISBN : 978-2-7118-5555-1
EC 10 5555

WARHOL

Le grand monde d'Andy Warhol

Directeur scientifique : Alain Cueff
Galeries nationales 16 mars – 13 juillet 2009

Cette exposition est organisée par
la Réunion des musées nationaux.
Elle bénéficie d'un prêt exceptionnel
du Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

Cette exposition est réalisée avec le soutien
de LVMH / Moët Hennessy . Louis Vuitton

Coordination générale et organisation
Réunion des musées nationaux

Emmanuelle Héran
Conservateur du Patrimoine
Adjointe de l'Administrateur général
en charge de la politique scientifique

Direction du développement culturel
Jean-Marie Sani
Directeur du développement culturel
Magali Sicsic
Administratrice des Galeries nationales
du Grand Palais
Marion Mangon
Chef du département des expositions
Anne Fréling
Chef de projet
Sarah Paronetto
Coordinatrice du mouvement des œuvres
Chantal Stevens
Secrétaire-assistante

Direction de la Communication,
des relations publiques et du mécénat
Pascale Sillard
Directrice de la Communication
Cécile Vignot
Chef du service promotion
et partenariats média
Florence Le Moing
Chef du service de presse
Guillaume Robic
Responsable du département mécénat et
relations publiques

Scénographie
Didier Blin
Architecte DPLG

Signalétique et graphisme d'exposition
Laboratoire Intégral Ruedi Baur

Comité d'honneur

Marie-Christine Labourdette
Directrice des musées de France

Jean-Ludovic Silicani
Président du conseil d'administration de
la Réunion des musées nationaux

Thomas Grenon
Administrateur général de
la Réunion des musées nationaux

Commissariat

Alain Cueff
Historien de l'art

en collaboration avec

Émilia Philippot
Conservateur du Patrimoine
Chargée de mission à la Réunion des musées nationaux

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/warhollegrandmon0000warh

Remerciements

Que toutes les personnalités qui ont permis, par leur généreux concours, la réalisation de ce projet, trouvent ici l'expression de notre plus profonde gratitude, et tout particulièrement :

Allemagne
La galerie Ascan Crone, Berlin
La galerie Rafael Jablonka, Cologne
Madame Stephanie Mayer, Düsseldorf
Le NRW-Bank-Gruppe, Düsseldorf
La galerie Bernd Klüser, Munich
Madame Verena Klüser, Munich
Monsieur Josef Froehlich, Stuttgart

Angleterre
La galerie Mayor, Londres

Belgique
La galerie Paolo Vedovi, Bruxelles

Etats-Unis
Madame Gael Neeson et
Monsieur Stefan T. Edlis, Chicago
La fondation Stephanie et
Peter Brant, Greenwich
Monsieur Irving Blum, Los Angeles
Monsieur David Hockney, Los Angeles
Madame Barbara Bertozzi Castelli, New York
Madame Alba et Monsieur
Francesco Clemente, New York
Monsieur Jeffrey Deitch, New York
Madame Mia et Monsieur Patrick
Demarchelier, New York
Madame Diane von Fürstenberg, New York
Madame Jane Holzer, New York
Monsieur José Mugrabi, New York
Monsieur Aby J. Rosen, New York
La galerie Paul Kasmin, New York
La galerie PaceWildenstein, New York
La galerie Tony Shafrazi, New York
La galerie Ileana Sonnabend, New York
La collection Paul Warhola Family, Pittsburgh

France
La fondation Pierre Bergé –
Yves Saint Laurent, Paris
La galerie Enrico Navarra, Paris
La galerie Thaddaeus Ropac, Paris /
Salzbourg

Israël
Monsieur Erez Daleyot, Tel-Aviv

Italie
Madame Anna Amelio, Naples
Madame Giuliana Amelio, Naples
Monsieur Ernesto Esposito, Naples

Suisse
Monsieur Aimery Langlois-Meurine, Genève
Monsieur Bernd Bühner, Nyon
La galerie Thomas Ammann, Zürich
La galerie Bruno Bischofberger AG, Zürich
La galerie Andrea Caratsch, Zürich

Ainsi que toutes celles qui ont choisi
de conserver l'anonymat.

Cette exposition n'aurait pu voir le jour
sans le très généreux concours
et la précieuse collaboration de
la Andy Warhol Foundation à New York.
Que ses responsables et ses collaborateurs
en soient vivement remerciés, plus
particulièrement : Monsieur Joël Wachs,
Président de la Andy Warhol Foundation
for the Visual Arts, Inc., New York

Nos sincères remerciements s'adressent
également aux responsables des collections
publiques suivantes :

Allemagne
Museum Frieder Burda, Baden Baden
Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld

Danemark
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek

Etats-Unis
The Kimbell Art Museum, Fort Worth
The Metropolitan Museum of Art, New York
The Museum of Modern Art, New York
The Whitney Museum of American Art,
New York
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh

France
Centre Pompidou - musée national d'art
moderne, Paris
Musée d'Art moderne de Saint-Étienne
Métropole, Saint-Étienne

Principauté de Monaco
Nouveau Musée National de Monaco, Monaco

Suède
Moderna Museet, Stockholm

Suisse
Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Bâle

Alain Cueff et Émilia Philippot remercient tous ceux qui ont contribué à cette exposition qui n'aurait pu voir le jour sans le concours exceptionnel du Andy Warhol Museum de Pittsburgh. Que son directeur, Thomas Sokolowski, qui a soutenu le projet dès notre première rencontre en 2006, et son équipe, Greg Burchard, Geralyn Huxley, Heather Kowalski, Jesse Kowalski, Greg Pierce, Allison Smith et Matt Wrbican, trouvent ici l'expression de notre reconnaissance pour leur précieuse collaboration.

The Andy Warhol Foundation for The Visual Arts, son président Joël Wachs et ses collaborateurs Claudia Defendi, Michael Herman, Tim Hunt sans oublier Sally King-Nero et Neil Printz, auteurs de l'indispensable catalogue raisonné, ont apporté une aide déterminante tout au long de la préparation de cette exposition. Qu'ils trouvent ici l'expression de notre gratitude.

Nos vifs remerciements et l'expression de notre profonde reconnaissance vont également aux prêteurs qui ont permis, par leur généreux concours, la réalisation de cette exposition et en tout premier lieu José Mugrabi, qui a d'emblée manifesté un vif enthousiasme pour ce projet. Nous remercions également Alberto et David Mugrabi ainsi que Esty Neuman.

L'exposition a par ailleurs bénéficié de la générosité et de l'expertise de Pierre Bergé, Bruno Bischofberger, Irving Blum, Stephanie et Peter Brant, Jeffrey Deitch, Stefan T. Edlis et Gael Neeson, Josef Froehlich, Arne Glimcher, Jane Holzer, David Hockney, Rafael Jablonka, Paul Kasmin, Bernd Klüser, Hans Mayer, James Mayor et, last but not least, Tony Shafrazi qui a beaucoup contribué à la reconsidération des portraits de Warhol. Sans oublier, Anna et Giuliana Amelio, Doris Ammann, Barbara Bertozzi Castelli, Andrea Caratsch, Francesco Clemente, Erez Daleyot, Patrick Demarchelier, Ernesto Esposito, Diane von Fürstenberg, Antonio Homem, Aimery Langlois-Meurine, Jörg Lederle, Enrico Navarra, Thaddaeus Ropac, Aby J. Rosen, Sonia Rykiel, Paolo Vedovi, James Warhola et la Paul Warhola Family collection.

Qu'ils en soient ici vivement remerciés, ainsi que tout celles et ceux qui ont choisi de conserver l'anonymat.

Nos remerciements s'adressent également aux responsables des collections publiques suivantes :
Bert Antonius Kaufmann, Frank Schmidt (Baden Baden, Museum Frieder Burda)
Bernard Mendes-Bürgi, Christian Müller, Margareta Leuthart (Bâle, Kunstmuseum)
Malcolm Warner, Linda H. Roth, Patty Decoster (Fort Worth, Kimbell Art Museum)
Poul Erik Tøjner, Kirsten Degel (Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art)
Martin Hentschel (Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum)
Jean-Michel Bouhours, Nathalie Rosticher-Giordano (Monaco, Nouveau Musée National de Monaco)
Philippe de Montebello, Gary Tinterow, Cynthia Iavarone (New York, The Metropolitan Museum of Art)
Adam D. Weinberg, Alice Pratt Brown (New York, The Whitney Museum of American Art)
Glenn D. Lowry, John Elderfield, Cora Rosevear, Jennifer L. Schauer (New York, The Museum of Modern Art)
Alain Seban, Alfred Pacquement, Olga Makhroff (Paris, Centre Pompidou, musée national d'Art moderne, Centre de Création Industrielle)
Lorand Hegyi (Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne de Saint Etienne Métropole)
Lars Nittve, Margareta Helleberg (Stockholm, Moderna Museet)

Que tous ceux qui nous ont aidés dans nos démarches soient assurés de notre gratitude :

Amelia Abdullahsani, Anita Balogh, Jean M. Bickley, Allison Brant, Alexandre Brotmann, Rupert Burgess, William Burke, Bénédicte Burrus, Rose-Marie Cavazzini, Chantal Crousel, James Cuno, Bice Curiger, Anthony d'Offay, Edouardo Dorrego, Matthew Gale, Jutta Heitzer, Stellan Holm, Georg Horner, Branden Joseph, Astrid Kapp, Leonard Kessler, Sabine Knust, Béatrice Koller, Ricardo Kugelmas, Silvia Lüdi-Sokalski, Dr. Antonello Manuli, Kate McGrath, Richard Meyer, Tobias Mueller, Birgit Müller, Hiroko Onoda, Sonia Pires, Joachim Pissarro, Lisa Portman, François Renet, Gabriel Safdie, Glores Sandr Tonia Schultz, Philippe Ségalot, Pascal Sérignat, la Baronne de Waldner, Christophe Van de Weghe, Barrett White, Queenie Wong, Mario Zonta et Armin Zweite.

Nous remercions également le Dr. Michael Reitemeyer, Directeur de cabinet du Secrétariat d'État à la Culture ainsi que le Dr. Jürgen Rüttgers, Premier Ministre du Land de la Rhénanie-du-Nord-Westphalie.

Notre reconnaissance s'adresse également à tous ceux qui ont enrichi le propos de cette exposition par la générosité de leurs conseils et témoignages, plus particulièrement aux anciens collaborateurs d'Andy Warhol : Bob Colacell Ronnie Cutrone, Vincent Fremont, Billy Name Glenn O'Brien et John Richardson, ainsi qu'à Callie Angell (auteur du catalogue raisonné des films d'Andy Warhol), Lynne Cooke (conservateur à la Dia Art Foundation et au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), Mark Francis (ancien conservateur au Andy Warhol Museum et directeur à la galerie Gagosian, Londres), Debbie Harry et Kimiko Powers.

Pour l'aide qu'ils nous ont apportée dans nos recherches, nos sincères remerciements vont à Laurence Bardury (service des archives du musée d'art moderne de la Ville de Paris), Christophe Bichon (Light Cone), Pia Byron (Interview Magazine), Anita Duquette (Whitney Museum), Bernadette Gazzola-Dirrix (service des archives de l'INA), Judith Irrgang (Burda Museum),

Kristen N. Leipert (service des archives
du Whitney Museum),
Anna Rumsby et Max Weishaupt.

Un grand merci à Serge Toubiana,
directeur de la Cinémathèque française,
Jean-François Roger et Nicole Brenez qui,
en programmant des films de Warhol
à la cinémathèque, ont permis de compléter
le propos de cette exposition.

Notre plus vive reconnaissance à tous ceux
qui ont collaboré à la réalisation
de cette exposition et de son catalogue,
à Didier Blin, pour la scénographie,
à Ruedi Baur et à l'équipe du
Laboratoire IRB, Denis Coueignoux,
David Thoumazeau et Hiroyuki Tsukamoto
pour la signalétique de l'exposition et
le graphisme du catalogue.

Nous adressons également nos plus vifs
remerciements aux auteurs du catalogue :
Vincent Fremont, Pierre Guglielmina,
Philippe-Alain Michaud, Olivier Michelon,
Didier Ottinger, Elisabeth Scott,
Matthew Strauss et Moly Tighe.

Un grand merci enfin à toutes les équipes
de la Réunion des musées nationaux qui
se sont investies avec énergie et compétence
dans la réalisation de ce projet et,
plus particulièrement :

Au département des expositions :
À Aurore Basly, Anne Fréling,
Marcella Guttierez, Sarah Paronetto,
Ariane Rabenou, Isabelle Reusa,
Chantal Stevens et tout spécialement
à Marion Mangon pour son engagement
sans faille dans ce projet.

Au département des éditions :
À Sylvie Bellu, Anne Chapoutot,
Nicolas Chirat qui a assuré le suivi éditorial
de cet ouvrage, Consuelo Crulci,
Marie-Dominique de Teneuille,
Nadia Gambino, Josette Grandazzi,
Isabelle Loric, Catherine Marquet,
Patrizia Tardito, Pierre Vallaud.

Au département de la communication :
À Florence Le Moing, Alix de la Marandais,
Guillaume Maréchal, Laure Missilier,
Françoise Pams, Guillaume Robic,
Annick Roger, Pascale Sillard, Cécile Vignot,
Elodie Vincent et Stéphanie Hussonnois.

Aux Galeries nationales du Grand Palais
À Valérie Bex, Cendrine Borzycki,
Élisabeth Gracy, Hervé Hélies,
Sébastien Jamesse, Anne-Marie Kéfi,
Jean-Jacques Le Blastier, Jean Naudin,
Caroline Prual, Magali Sicsic ainsi que toutes
les équipes techniques.

Merci à Pauline Bourgois,
Pomme Cramer et Laurence Roussel.

Alain Cueff tient enfin à remercier
chaleureusement Cécile Debray,
qui a accueilli ce projet à la Réunion
des musées nationaux, et Didier Ottinger
qui l'a soutenu dès le début.

Marylin Monroe, Mao Tse-Tung, Debbie Harry, Elvis Presley, Man Ray, Yves Saint Laurent, Lénine, Mick Jagger... Le grand peintre de la vie moderne rêvé par Baudelaire pourrait bien être, au XX^{e} siècle, Andy Warhol. Ce peintre captant, derrière la modernité, la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement.

Car là est le plus saisissant : dans ces sérigraphies, dans ces clichés façonnés, éclatés et répétitifs, l'apparence se perd et l'évidence se noie. Demeure une question lancée à chacun : où est le réel ? Où est l'être derrière l'image dont la démultiplication montre finalement la vacuité ?
Le miroir flatteur tendu au monde par Andy Warhol est une comédie humaine trompeuse et ironique. Travaillant sur commande, il bouleverse pourtant les codes anciens du portrait. Il joue de la répétition et du travestissement, brouille l'identité de ses modèles, détourne les mythes et interroge notre propre regard sur le monde.

Pour la première fois, ce miroir trompeur et déstabilisant nous est offert en une exposition exceptionnelle réunissant une sélection de 130 portraits sérigraphiés réalisés par l'artiste entre 1962 et 1986. Restituant la démarche de Warhol dans son ambition systématique et dans sa singularité, elle donne toute la mesure de cette quête étonnante d'un monde autre derrière le monde apparent.

Je tenais à remercier chaleureusement tous ceux qui ont permis la réalisation de cette rencontre exceptionnelle avec « le grand monde d'Andy Warhol ». Ce monde qui, à l'évidence, a tous les traits d'un bien intrigant visage.

Christine Albanel
Ministre de la Culture et de la Communication

« Le grand monde d'Andy Warhol » est la 33e exposition nationale soutenue par LVMH / Moët Hennessy . Louis Vuitton. Nous sommes heureux de contribuer en ce printemps 2009, avec la Réunion des musées nationaux et aux côtés d'Alain Cueff, commissaire de l'exposition, à une nouvelle approche de l'œuvre d'Andy Warhol, autour de centaines de portraits rassemblés à Paris, aux Galeries nationales.

Plus de vingt ans après sa disparition, Warhol n'a jamais été aussi présent. Il est l'un des artistes mythiques du XXe siècle. Comme aucun autre n'avait osé le faire avant lui, il a scruté, en le recréant, un univers globalisé, peuplé d'images symboliques et de signes de beauté et de passion. Par la peinture, la vidéo, la photographie, le cinéma, Warhol a fait basculer ses contemporains dans un esprit de liberté, celui du Pop Art, repoussant d'un coup les frontières de l'esthétique et de ses codes. En considérant les maisons de notre groupe, j'oserais dire qu'Andy Warhol a ouvert une voie nouvelle à nos créateurs qui, à leur tour, nous font percevoir notre quotidien autrement, par leur vision engagée et par leur sens de l'image et de la beauté, à travers l'allure d'une robe, la parure d'un bijou, l'éclat d'un accessoire ou encore la trace d'un parfum. Nos créations, parce qu'elles expriment l'harmonie ou la provocation, de Paris à New York, de Pékin à Moscou, perpétuent la tradition tout en créant les nouveaux symboles de notre culture, de notre art de vivre et de notre époque.

Au travers du regard de Warhol, c'est donc tout un monde qui revit. De Marilyn Monroe à Jean-Michel Basquiat, de Mick Jagger à Jackie Kennedy, de Mao Tse-Tung à Willy Brandt, Liz Taylor, Elvis Presley, Man Ray, Andy Warhol recrée, avec une vitalité rafraîchissante, les images de ceux qui font l'actualité et écrivent l'histoire, la petite comme la plus grande. Il contribue à leur légende pour bâtir sa propre identité artistique. Nous en revenons à nos maisons, de Dior à Louis Vuitton, Hennessy, Guerlain, Chaumet, Berluti, elles sont, de la même façon, uniques, riches de la proximité de personnalités extraordinaires, de stars et de muses qui ont inspiré et rendu mythiques des créations devenues autant de valeurs et d'icônes.

Enfin, en retour, le sens même du mécénat conduit par LVMH en France et dans le monde, depuis bientôt vingt ans, réside dans la volonté constante de rendre accessible à un très large public notre patrimoine artistique et culturel et ses artistes « phares », de Picasso à Warhol, de Cézanne à Gauguin, de Klein à Richard Serra... Pour les jeunes en particulier, LVMH renouvelle cette année encore son engagement en faveur de la diffusion et de l'enseignement artistiques par l'organisation, des « Classes LVMH – Découverte et Pédagogie » ouvertes aux enfants des classes primaires ou encore par le « Prix LVMH des Jeunes Créateurs » destiné aux étudiants des écoles des beaux-arts.

LVMH / Moët Hennessy . Louis Vuitton et l'ensemble de ses maisons sont ainsi fiers de convier des milliers de visiteurs français et étrangers à partager jusqu'à l'été prochain, à Paris, un moment de passion et d'émotion autour du spectacle éblouissant du « grand monde d'Andy Warhol ».

Bernard Arnault
Président de LVMH / Moët Hennessy . Louis Vuitton

À travers l'exposition « Le Grand monde d'Andy Warhol », les Galeries nationales **accueillent une nouvelle « galerie de portraits ».**

Deux saisons auparavant, une autre manifestation organisée avec le musée du Louvre témoignait du renouveau du portrait classique de 1770 à 1830 et faisait la peinture d'une société à un tournant de son histoire. Aujourd'hui, c'est tout un « monde » de la fin des années 1960 au milieu des années 1980 que révèle l'exposition consacrée **à Andy Warhol.**

Cette diversité illustre l'esprit dans lequel la Rmn programme les expositions des Galeries nationales : dialogue des époques, transversalité des sujets, ouverture à l'art **moderne et contemporain...**

En représentant ses amis, les icônes du cinéma et de la musique, les grands industriels et les inconnus croisés dans la nuit new-yorkaise, Warhol renouvelle le genre et invente une véritable « fabrique » du portrait. À travers elle, il redéfinit les relations entre artiste et modèle, entre commande privée et représentation publique, entre oeuvre unique et travail sériel, consacrant le nouveau règne des images et la représentation **médiatique.**

Cette exposition embrasse les multiples facettes de l'œuvre de Warhol de 1962 à 1986 et présente un ensemble tout à fait exceptionnel d'œuvres, réunies aux Galeries nationales grâce à l'énergie et au talent de son commissaire Alain Cueff, avec la collaboration d'Émilia Philippot. Je les remercie tous deux très chaleureusement. Mis en scène par Didier Blin et Ruedi Baur, le parcours rétrospectif, à la fois thématique et chronologique, éclaire ce « grand monde d'Andy Warhol » sous un jour inédit.

Je tiens à exprimer la reconnaissance de la Rmn à tous ceux qui ont œuvré à la réussite de cette exposition ambitieuse, à ses commissaires, mais aussi aux nombreux prêteurs publics et privés qui ont accepté de partager pour un temps leurs œuvres avec le public français. Mes très vifs remerciements vont aussi au Andy Warhol Museum de Pittsburgh pour le concours décisif apporté à la Rmn. Enfin, je veux témoigner toute ma gratitude pour le soutien et la confiance que Bernard Arnault, président de LVMH / Moët Hennessy . Louis Vuitton a bien voulu, une fois de plus, apporter à la Rmn à travers l'engagement de son groupe. Tous ont permis de réunir pour la première fois à Paris un extraordinaire « Portrait de la société », selon l'expression de l'artiste.

Thomas Grenon
Administrateur général de la Réunion des musées nationaux

Les auteurs

Alain Cueff (A. C.)
Historien de l'art
Vincent Fremont (V. F.)
Ancien vice-président de *Andy Warhol entreprises* et producteur
Pierre Guglielmina (P. G.)
Écrivain et traducteur
Philippe-Alain Michaud
Conservateur au Centre Pompidou – musée national d'art moderne
Olivier Michelon (O. M.)
Directeur du musée départemental d'art contemporain de Rochechouart
Didier Ottinger
Directeur-adjoint du Centre Pompidou – musée national d'art moderne
Émilia Philippot (É. P.)
Conservateur du Patrimoine, chargée de mission à la Réunion des musées nationaux
Elisabeth Scott (E. S.)
Archiviste à l'Andy Warhol Museum de Pittsburgh
Matthew Strauss (M. S.)
Archiviste à l'Andy Warhol Museum de Pittsburgh
Moly Tighe (M. T.)
Archiviste à l'Andy Warhol Museum de Pittsburgh

Les notices d'œuvres rédigées par Vincent Fremont, Elisabeth Scott, Matthew Strauss et Moly Tighe, ainsi que les articles de Robert Rosenblum, Hilton Kramer, John Perreault et Peter Schejldahl, reproduits dans le chapitre Anthologie critique, ont été traduits de l'Anglais (Américain) par Antoine Bourguilleau (A. B.).

Avertissement

Le catalogue des œuvres reproduit l'ensemble des œuvres exposées à l'exception de quelques photographies. Tous les tableaux y sont individuellement numérotés, même quand ils appartiennent à un ensemble cohérent, lequel fait alors l'objet d'une seule notice.
L'ensemble des informations techniques reprend les principes édictés par le catalogue raisonné des peintures et sculptures de Warhol réalisé sous la direction de Georg Frei et Neil Printz. À ce jour, il couvre, en trois volumes, l'intégralité des années 1961-1969.
Pour les œuvres de cette période, le numéro de catalogue raisonné est mentionné dans la partie descriptive de l'œuvre sous la forme suivante : CR (pour catalogue raisonné), vol. (pour volume), n° (pour numéro d'entrée).
Les titres des œuvres sont ceux qui ont été donnés par Warhol lui-même ou bien qui se sont imposés au cours du temps dans les ouvrages lui étant consacrés.
Ils sont donnés dans leur version originale et, quand cela a paru nécessaire, traduits entre crochets. L'artiste ne donnant le plus souvent pas de titre à ses tableaux, ce sont, en règle générale, les simples prénom et nom du sujet qui ont été retenus pour identifier ses portraits.
Les dimensions sont données à la fois en centimètres et en inches, afin de rendre compte de la logique du choix des formats (typologie prédominante du carré de 40 pouces de côté).
Les données relatives au médium sont des indications génériques qui informent sur la technique utilisée par Warhol. Ainsi, l'ordre d'apparition des composants correspond-i à l'ordre de leur succession sur le support le plus souvent l'acrylique, puis l'encre sérigraphique sur toile. À l'exception de quelques techniques singulières – tempera (peinture à l'œuf), peinture à la caséine – ou de spécificités clairement identifiées – peinture argentée, poudre de diamant – ont été retenus les termes communs d'« acrylique » (sans distinction de polymères) et d'« encre sérigraphique ». On entend par cette désignation conventionnelle, non seulement les encres commerciales spécialement conçues pour la sérigraphie, mais aussi les peintures diluées par Warhol et utilisées en guise d'encre sérigraphique. De même pour les supports, le terme de « toile » recouvrira à la fois les toiles de lin (majoritaires) et de coton (plus rares).
Pour certaines œuvres, un ou plusieurs tirages polaroids Big Shot, de la séance de pose préalable à la réalisation du portra du modèle, sont reproduits en vignette à côté des tableaux. Figurant ici à titre de comparaison, ces polaroids présentent les mêmes caractéristiques techniques : polaroids, 10,8 x 8,6 cm. Ils sont tous conservés au Andy Warhol Museum de Pittsburgh.

Sommaire

p. 19 Introduction, Alain Cueff

Essais

p. 23 Cosmétique de l'ombre, Alain Cueff
p. 39 Le communisme esthétique d'Andy Warhol, Didier Ottinger
p. 47 Living Portrait Boxes, Philippe-Alain Michaud
p. 53 Jeune homme de l'artiste en portrait, Pierre Guglielmina
p. 57 Debbie Harry. Du polaroïd à la peinture, migration et transformation des images, Émilia Philippot
p. 63 Polaroïds, 1971-1986, Vincent Fremont

Le grand monde d'Andy Warhol, catalogue des œuvres

p. 69 1. Trois âges
p. 75 2. Icônes modernes et anthropométries
p. 89 3. Art et commerce
p. 103 4. L'œil de la machine
p. 111 5. Mao et la question du genre
p. 123 6. Le singulier du pluriel
p. 161 7. Les écrans du rêve
p. 179 8. Portraits en pied
p. 193 9. Le monde de l'art
p. 217 10. Puissance de l'argent
p. 233 11. Glamour
p. 253 12. Royautés et politiques
p. 269 13. Génies
p. 281 14. Générations
p. 297 15. La dernière cène

Entretien

p. 314 Andy Warhol s'entretient avec Edward Lucie-Smith

Anthologie critique

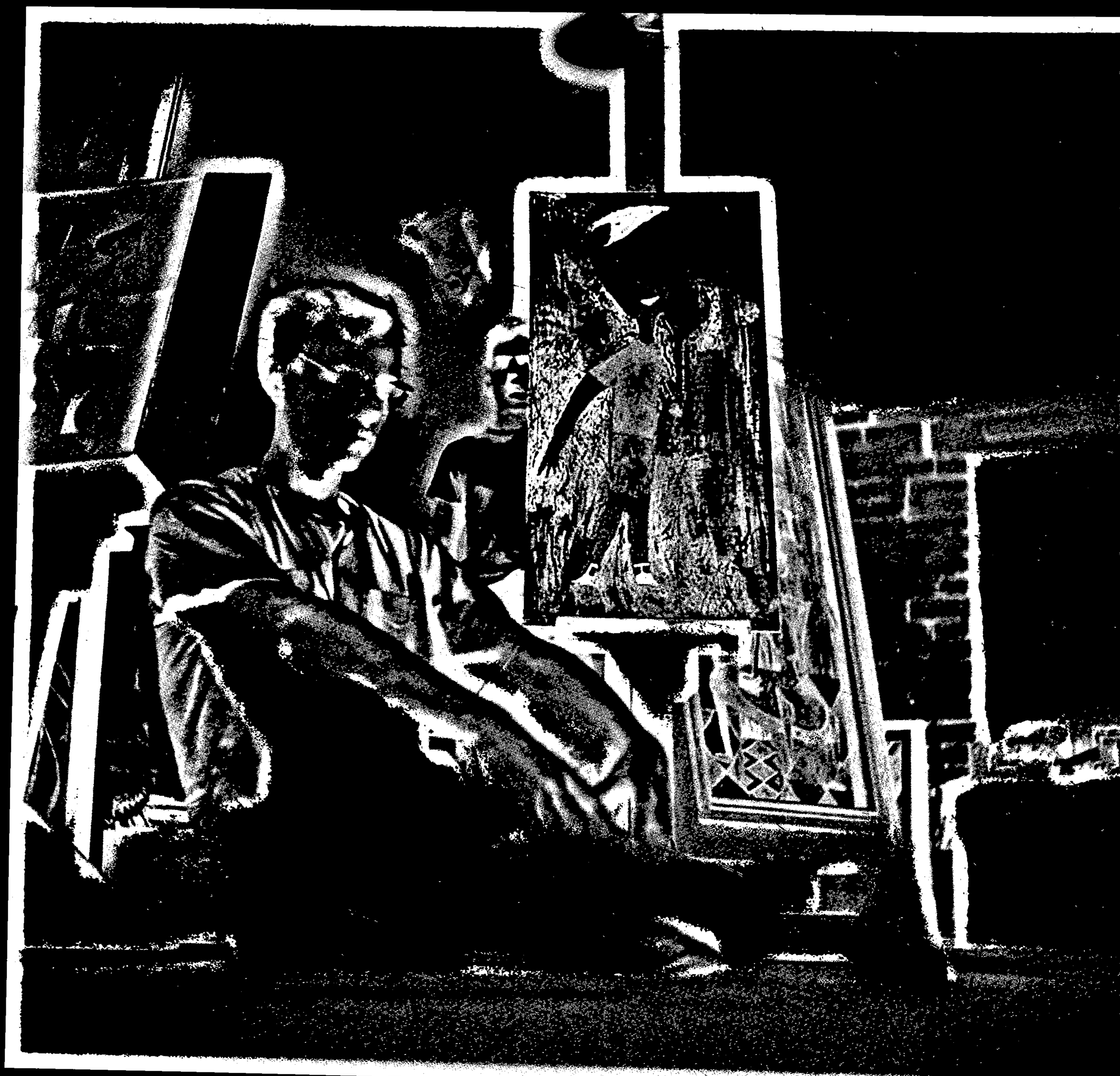
p. 322 Un peintre de cour des années 1970, Robert Rosenblum
p. 328 Art : le Withney Museum expose l'œuvre de Warhol, Hilton Kramer
p. 329 L'amoralité sur commande, John Perreault
p. 332 Warhol et les classes sociales, Peter Schjeldahl

Une chronique des années 1980

p. 339

Annexes

p. 352 Chronologie, Émilia Philippot
p. 359 Bibliographie
p. 364 Index



Andy Warhol dans son atelier, vers 1948
Pittsburgh, collection Paul Warhola family

Introduction

Alain Cueff

Dès 1966, Andy Warhol était, sur la scène artistique américaine, une star à la réputation équivoque : « profondément superficiel », comme il le disait lui-même, il était omniprésent dans les galeries, les musées, les salles de cinéma et de concerts rock, dans les magazines et, plus tard, sur les écrans de télévision. Surface contre surface : c'était la partie que, parfaitement détaché, il jouait jour après jour, avec une énergie et une capacité de résistance incroyables. Aux yeux d'un large public, le personnage occultait son art, l'effervescente New York voyait dans la Factory une sorte de club privé, sans remarquer à quel point leur hôte était solitaire. Comment soupçonner un secret, comment imaginer le moindre malentendu quand la célébrité impose si facilement sa loi ?

Depuis la rétrospective posthume organisée au Museum of Modern Art de New York en 1989, et présentée à Paris l'année suivante, Warhol est devenu un mythe dont de nombreuses expositions ont exploré les différents aspects. Les dernières années de sa carrière ont été réévaluées, les reconsidérations de ses dessins, films, photographies, éditions, livres, archives ont permis de prendre la mesure d'un corpus inépuisable auquel les *Time Capsules*, ces boîtes du temps passé, perdu et retrouvé, ajoutent encore de nouveaux éléments. Le mythe et son pouvoir de réverbération restent intacts.

Mais, comme s'il s'agissait avant tout de contenir un artiste d'une incroyable prolixité, on a continué de présenter son œuvre comme la quintessence du pop, reflet d'une époque de vaines mutations, dévorée par le spectacle et l'argent, fascinante et ridicule. Pop... On le sait aujourd'hui si bien, les mots vides de sens ont un rôle irremplaçable que, paradoxe subsidiaire, la complexité du monde semble réclamer. En réalité, l'artiste lui-même n'a jamais fait le moindre crédit à cette notion simpliste, tout juste bonne à expédier les affaires courantes. Son œuvre, telle qu'il devient possible de la voir, offre mille démentis aux conclusions hâtives des regards conformistes qui veulent préserver l'immuable structure des livres d'histoire.

À quelques exceptions près, les différentes séries qui ponctuent ses vingt-six années d'activité d'artiste n'ont rien à voir avec l'imagerie populaire, ni avec sa sublimation par le « grand art ». Et les portraits, qui constituent la plus importante d'entre elles, conceptuellement et numériquement, sont si insolites dans la production de l'époque, si captivants et si dérangeants, qu'ils n'ont pas été considérés avec l'attention qu'ils méritent.

Voici trente ans était présentée au Whitney Museum l'exposition « Andy Warhol, Portraits of the 70's » : une cinquantaine de diptyques se succédaient en quinconce dans un espace d'une déconcertante sobriété, d'une abstraction pratique. Hostiles ou laudatives, les critiques avaient un point commun : elles considéraient avant tout la dimension sociale et documentaire de ces portraits de commande[1]. Quoi de plus normal : la plupart des modèles alimentaient encore la chronique mondaine, et il était pour le moins délicat de les prier de s'écarter du tableau qui les représentait. La crainte d'offenser les individus empêchait de voir l'œuvre dont ils étaient l'occasion. Il y avait un autre obstacle : même si Warhol avait démystifié l'argent en répétant que l'art des affaires était le futur de l'art, le principe de la commande et de sa traduction en dollars posait un élémentaire problème moral à beaucoup d'observateurs. Ne figure pourtant aucun des attributs de la comédie sociale autour de ces visages d'ombre, fragiles et pérennes, séduisants et tragiques, la plupart du temps répétés en deux panneaux ou plus, et qui répondent l'un de l'autre dans une symétrie changeante et vertigineuse, comme pour en éprouver encore la candide humanité mise à nu.

Aujourd'hui, les représentations sociales ne font plus écran aux œuvres : bien des modèles ont disparu, une nouvelle chronique a remplacé l'ancienne et les portraits ont quitté l'espace privé où ils étaient confinés pour être exposés au regard public. Ni les noms ni les anecdotes ne sont perdus (reconnaissez Mao, Ethel Scull, Gianni Agnelli, Kay Fortson, Brigitte Bardot, Julia Warhola, Marlon Brando, Debbie Harry, Lénine - reconnaissez le Christ et le peintre lui-même), mais le déplacement autorise enfin à les considérer d'abord et toujours comme des œuvres de Warhol.

Le temps a rongé les fausses évidences et dissous les préjugés : ces visages plus grands que nature, beaucoup plus grands que l'histoire, apparaissent maintenant dans une nouvelle lumière. En peignant tous ceux qui le lui demandaient, Andy Warhol a donné forme avec une rigueur exemplaire au visage du monde, dont l'humanité, au vrai des apparences, est bien plus incertaine que nos miroirs quotidiens le laissent croire.

Réunissant pour la première fois un aussi grand nombre de portraits, exécutés comme en un seul jour entre 1962 et 1986, cette exposition montre comment ils sont structurés en une série (similarités, variations, lignes de fuite...) dont l'ampleur et l'ambition sans précédent s'imposent d'elles-mêmes. Cette galerie de visages, où se reflètent l'incrédulité et la surprise d'exister, inverse le centre de gravité de l'œuvre de Warhol : ce n'est pas celle d'un observateur de la nature morte, où l'image est comprise comme un objet, mais celle du peintre de la vie d'un grand monde moderne.

1. On trouvera, p. 321 et suivantes, une anthologie de ces textes de 1979 et 1980.



Essais



Vue de l'atelier d'Andy Warhol, 1987
Photo : Evelyn Hofer

Cosmétique de l'ombre

Alain Cueff

« Tous mes portraits doivent avoir le même format,
pour qu'ils tiennent tous ensemble et finissent par former un seul tableau intitulé
Portrait de la société. Bonne idée, non ?
Peut-être qu'un jour le Metropolitan Museum voudra l'acquérir[1]. »

Andy Warhol

« Voilà, dit-il, un étrange tableau et d'étranges prisonniers. »

Platon, *La République*, 514/515

Instantanés

Un jour de juin 1963, Andy Warhol entraîne Ethel Redner Scull au coin de la 42e rue et de Broadway et, sans cérémonie, alors qu'elle s'attendait plutôt aux solennités d'un studio photographique, lui fait prendre place dans la cabine d'un Photomaton. Les poches remplies de pièces de monnaie, prêt à faire fonctionner la machine, il demande simplement à son modèle de fixer la lumière rouge qui précède chaque prise de vue. Soupçonneuse, mal à l'aise, Ethel Scull retient son souffle, comme si l'opération photographique pouvait lui être fatale. Mais Warhol ne veut pas d'une pose empruntée. « Alors Andy est entré dans la cabine et m'a donné des coups de coude, m'a fait toutes sortes de simagrées et je me suis finalement détendue[2]. » Pendant une heure, allant d'une cabine à l'autre, gagnant sur le temps du développement des bandes de quatre images, plus de trois cents clichés auraient été pris et développés[3]. Les vingt-quatre qui furent finalement sérigraphiés sur les trente-six panneaux formant le tableau, dans un heureux désordre chronologique et chromatique, montrent une Ethel Scull en effet changeante : souriante, le visage barré de lunettes noires, sérieuse, le visage découvert, coquette, le dos au mur, reprenant sa coiffure d'une main appliquée, consciente d'elle-même, songeuse, penchée vers l'objectif, comédienne, riant à gorge déployée, faisant la moue ou posant comme une star, le pouce sous le maxillaire et l'index sous le menton, la tête rejetée en arrière... Quelques images et quelques couleurs se répètent, les premières parfois inversées, les secondes avec des nuances presque imperceptibles. « Ne vous en faites pas, ce sera absolument splendide », avait affirmé Warhol : quand le portrait lui est livré, Ethel Scull est enchantée de se voir si vivante et non pas, comme elle l'avait craint, morte au miroir de la peinture (cat. 28).

Cette œuvre marque une étape essentielle dans l'art d'Andy Warhol, qui, au lieu d'utiliser des images préexistantes comme il l'a fait jusque-là, met en place une approche directe du sujet humain ; elle affirme un sens de la couleur exploré un an plus tôt dans la série *Marilyn « Flavors »* ; elle étend les caractéristiques du principe de répétition, central dans sa production, et, par sa consistance temporelle, trahit du même coup son intérêt renouvelé pour le cinéma (il vient d'acheter sa première caméra Bolex 16 mm). Ce tableau est crucial pour une autre raison encore : il transfigure une femme étrangère au cercle mythologique d'Hollywood en une star générique dont le nom restera un fantasme. Elle y acquiert le détachement, la grâce, l'impudeur et l'éclat qui caractérisent aussi bien les *Marilyn* que les *Silver Liz*[4]. Ces tableaux ont incité Robert Scull, l'un des tout premiers collectionneurs du pop art, à commander celui de sa femme. Lequel, à son tour, réduisant l'écart entre les anonymes et les célébrités, entre Watson Powell et Troy Donahue, va amener Warhol à penser à nouveaux frais les apparences du visage et les modalités du portrait.

À l'initiative d'une autre collectionneuse, Florence Barron[5], il réalise quelques mois plus tard son premier autoportrait sérigraphié en quatre panneaux (cat. 2 et 3). Vêtu d'un imperméable fripé, de larges lunettes noires dissimulant son regard, sa main est suspendue au niveau du col dans la première image, comme s'il allait dire quelque chose. Mais il s'apprête en réalité à dénouer sa cravate, ce qui est fait sur le deuxième cliché, où il penche la tête à gauche, avant de la rejeter à droite sur le suivant. Il offre sur le quatrième instantané le visage comiquement impassible d'un mauvais garçon qui vient d'être arrêté après une bagarre. Warhol ne cherche ni à flatter son apparence ni à idéaliser l'image du peintre : il semble aussi détaché de tout souci narcissique que du désir de se projeter dans la dimension héroïque de l'artiste si bien cultivée par les expressionnistes abstraits. Ses poses successives évoqueraient plutôt les mouvements saccadés d'un automate qui n'habitera jamais le monde où on le fait jouer. Avec ces photomatons d'autodérision, il élabore un personnage à la fois décontracté et imprévisible, vague et énigmatique, aussi naïf qu'ironique, candide et machiavélique – celui que l'on retrouve, également contrasté et contradictoire, dans *Ma philosophie de A à B*. À l'épicentre d'une Factory

où les jeux de regards et de miroirs se multipliaient en abyme, l'air amusé, réservant ses commentaires parfois désobligeants à l'intimité du téléphone, ne cédant jamais au vertige, il se délectait à regarder les habitués de son atelier recouvert de papier argenté se voir les uns les autres. Spectacle du regard permanent : c'est tout à la fois l'économie et le sujet même de l'œuvre de Warhol.

Effigies, émulsions

En faisant de Warhol l'artiste pop par excellence, la critique a occulté cette question de la perpétuelle réciprocité du regard et du même coup celle du visage, et l'a cantonné au rôle de peintre des commodités modernes et des objets de masse. Comme si l'on avait affaire à un petit maître de la nature morte, aveuglé par les vacuités du supermarché. Suivant la même ligne, sa réputation médiatique a été construite sur la base du cliché sociologique d'une époque d'abondance où l'être humain est un figurant déterminé par sa connivence avec les objets. Pour Warhol, le pop art n'est en fait qu'un épisode limité dans le temps – de 1961 jusqu'au début 1963, des *Comics Strips* aux *Catastrophes*, qui rompent avec l'iconographie alors en vogue – et ne revêt qu'une importance stratégique : *Popisme*, titre de ses mémoires, en dit assez long sur le crédit qu'il accordait au mouvement. Il lui permet de gagner en visibilité sur une scène new-yorkaise qui joue la rupture, mais il ne cesse, à partir des portraits de Marilyn Monroe, qui certainement n'est ni un objet ni une image d'image, de jouer au plus près des ambiguïtés que les tenants de la tradition du nouveau ne veulent pas considérer – la nouveauté n'a de toute façon pas de temps pour les nuances. À considérer son œuvre depuis 1948, il devient clair qu'il s'agit là d'une méprise sur ses véritables ambitions, sinon d'une falsification qui la ravale dans une indigente approche iconographique pour la priver de ses enjeux et de sa portée.

La passion de Warhol pour le visage comme lieu du regard est constante : il dessine, photographie, peint ou filme avec compulsion son propre visage, celui de ses proches, celui des étoiles hollywoodiennes ou des aspirants à la célébrité qui chaque jour croisent son chemin. En témoigne à elle seule la série consacrée à Jackie Kennedy, qui comprend plus de trois cent deux tableaux. Des centaines d'individus se sont laissé vampiriser par son regard, qu'ils voulaient croire aussi bienveillant qu'innocent et superficiel – un regard sans conséquence dans un univers où l'image est omniprésente, où un cliché en occulte aussitôt un autre. Dans les années 1950, en marge de ses travaux d'illustrateur publicitaire, il dessine d'innombrables portraits sans rapport aucun avec ses travaux commerciaux. Et qui transgressent les limites du genre et de la bienséance : il prend assez tôt l'habitude de portraiturer telle ou telle de ses connaissances en esquissant et plus tard en photographiant leurs pieds ou leurs *genitalia*[6]. À partir de 1970, le portrait de commande constitue une part considérable, le point fixe de son activité picturale. Entretemps, le cinéma (dans les années 1960) et la photographie (dans les années 1980) lui ont permis de multiplier les approches d'un genre dont il va bouleverser les réquisits et les finalités. *Interview Magazine*, créé en 1972, lui offre de nouvelles occasions de dresser, par le truchement du magnétophone, les portraits de toutes sortes de personnalités qui sont parfois de potentiels clients. Il invente, avec *a : A Novel,* transcription verbatim d'enregistrements de son complice Ondine, le portrait-fleuve. Et dans son vocabulaire comme dans celui de ses critiques, la notion de portrait s'est finalement élargie aux différents aspects de sa peinture : David Bourdon va jusqu'à noter une similitude entre les boîtes de soupe Campbell et *La Joconde*[7], et lui-même en reconnaîtra l'empire sur l'ensemble de son œuvre dans un entretien en 1981.

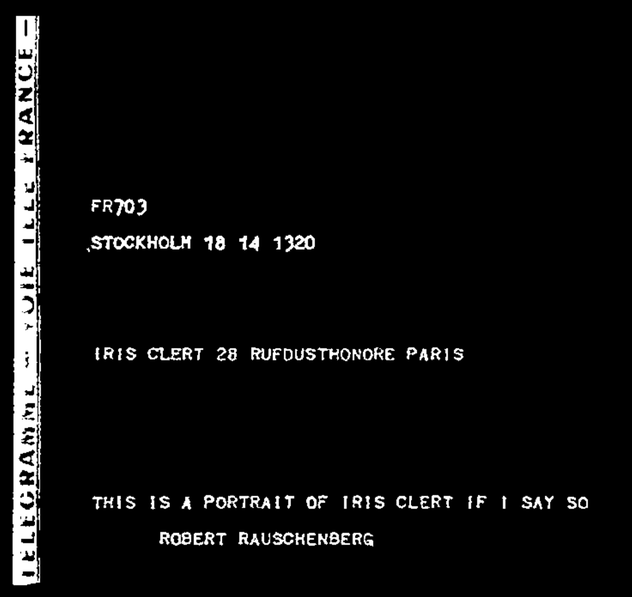


Fig. 1 : Robert Rauschenberg, *Portrait of Iris Clert*, 1961
Télégramme

« Ça ne fait aucune différence que je peigne mes propres chaussures ou une bouteille de Coca, que je conduise un entretien ou réalise un film ou une émission de télévision, je vais de toute façon faire le portrait d'un nouveau visage. Chaque fois que je fais quelque chose, le résultat est un portrait[8]. »

Tout cela justifie amplement le commentaire d'Henry Geldzahler selon lequel Warhol était, avant tout, un grand portraitiste[9]. Portraitiste, vraiment ? Dans la perspective *moderne* tracée par Charles Baudelaire, l'épithète a encore tout son sens, mais, dans le contexte *moderniste* façonné par Clement Greenberg, elle a décidément mauvais genre. « Un portrait !, écrivait Baudelaire. Quoi de plus simple et de plus compliqué, de plus évident et de plus profond ? » Et il ajoutait : « Le portrait, ce genre en apparence si modeste, nécessite une immense intelligence. Il faut sans doute que l'obéissance de l'artiste y soit grande, mais sa divination doit être égale[10]. » Autrement dit, l'observation sera scrupuleuse, mais le peintre saura faire parler l'esprit des apparences à l'insu de celui qui les revêt. Il n'est pas question de percer un simple secret, de saisir la psychologie d'un caractère pour ouvrir la voie à un processus d'identification. Il s'agit de comprendre les mondes permanents au-delà de l'aspect transitoire des visages qui, par beauté et parole, en perpétuent le mouvement. Alors le portrait n'est plus une opération bénigne unanimement soumise aux règles et attendus d'un genre académique. Face à face avec ses semblables, exigeant tout des apparences du visage, Warhol construit la permanence des reflets de l'homme tel qu'il apparaît et disparaît.

Clement Greenberg, lui, a pu regretter que Matisse n'ait pas exclu de ses tableaux, à son goût insuffisamment abstraits, la figure humaine[11]. Fondée à l'origine sur le paradigme du paysage, l'abstraction se devait de bannir toute espèce d'illusion et contenir la vérité d'une vision intérieure – le moi le plus vindicatif étant destiné à se fondre et se rédimer dans l'universalité. La représentation du visage, même sous les formes schématiques qu'il prend chez le dernier Pollock, ne saurait avoir place dans un système esthétique où l'œuvre est sa propre fin. Quelles que soient les métamorphoses qui affectent le visage dans une peinture de Pablo Picasso ou de Willem de Kooning, le portrait se fonde évidemment sur une relation circonstanciée au monde à la fois réaffirmée et étendue – relation incompatible avec le régime autarcique de l'abstraction. Ce n'est pas une surprise si, de façon plus générale, l'anthropomorphisme a fait l'objet d'une condamnation tout aussi définitive de la part des artistes minimalistes[12], avant que la critique d'art des dernières décennies ne prononce de sévères réquisitoires d'inspiration purement idéologique qui montrent que le portrait, en général et dans l'œuvre de Warhol en particulier, reste une pierre d'achoppement, un scandale[13].

De quelque côté qu'elles provinssent, et à de rares exceptions près, les critiques qui accueillirent l'exposition « Warhol, Portraits of the 70's », présentée au Whitney Museum en 1979, furent très négatives. Si Hilton Kramer fondait sa lecture sur une conception étroite du métier, il n'était même pas question, pour

la plupart des critiques modernistes, de commenter une entreprise qui leur semblait au mieux constituer un lucratif exercice de dérision. Réputé pour son hostilité au pop art, qu'il jugeait complice d'un système de signes aliénant[14], Hilton Kramer fut le plus virulent, décrivant les tableaux de Warhol comme « de banals clichés photographiques altérés par l'application insouciante de couleurs décoratives[15] ». Le portrait warholien n'avait à ses yeux aucune qualité esthétique, aucune capacité interprétative du modèle, aucune vertu transcendante. Manipulant avec talent la provocation, Robert Rosenblum anticipait nombre de reproches en ne craignant pas d'intituler son élogieuse préface : *Andy Warhol, peintre de cour des années 70*. Comme dans ses autres essais consacrés au même artiste, il s'attachait à la fois à le réinscrire dans la longue et noble tradition de l'histoire de l'art, et à faire valoir sa légèreté et sa désinvolture comme une inévitable caractéristique de l'époque.

Il n'est pas impossible, pourtant, que l'hostilité des uns et des autres à l'égard de cette galerie de portraits ait en réalité procédé d'une méfiance plus obscure à l'égard de la question du visage. « Ceci est un portrait d'Iris Clert si je le dis » : ce portrait d'Iris Clert par Robert Rauschenberg, qui peut-être n'avait pas *vu* les portraits dans les livres de Henry James ou de Jack Kerouac, pourrait en être l'emblème. Son œuvre est plutôt le tombeau d'Iris Clert (*Fig. 1*). Rien, dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, ne semble pouvoir légitimer la représentation frontale du visage : tout se passe comme si la photographie, souvent animée par la recherche du pittoresque, en avait accaparé la fonction sociale, et comme si le cinéma, art du mouvement et de l'action, en avait réglé le sort en soumettant les corps aux nécessités de la narration. Le visage y est essentiellement l'instrument des dialogues, et se recommande à l'attention du spectateur par les expressions scénarisées d'un certain nombre d'émotions. Il échappe très rarement, chez Ingmar Bergman[16], Pier Paolo Pasolini ou Roberto Rossellini, aux impératifs de l'action. Ailleurs, il faut recourir au photogramme pour en découvrir l'étrange profondeur[17]. Les portraits de Warhol, en tout cas, instituent une temporalité à laquelle le regard façonné par le cinéma et la télévision n'est plus habitué : au cinéma, disait Franz Kafka, « ce n'est pas le regard qui saisit les images, ce sont elles qui saisissent le regard[18] ».

Les tableaux de Warhol contraignent l'attention sur des visages figés pour toujours dans la matière, privés de tout récit, suspendus à leur souffle. Ils défient notre capacité à affronter le sujet humain, sans aucune médiation, dans la banalité et la brutalité même de sa manifestation. Maintenant, la mémoire d'un visage restera inscrite dans ces traits pour toujours. Maintenant, dans sa fragilité même, le temps est sans fin. Mais Warhol ne nous livre pas les images exacerbées d'une mutation tragique de l'individu : de façon plus sourde, chacun de ces visages muets met à vif l'idée primitive que nous nous faisons de la mort, personnifiée et souveraine dans des tableaux d'un mètre par un mètre où les têtes sont beaucoup plus grandes que nature. Trois fois plus grandes,



Fig. 2 : Francis Bacon, *Study for Head of George Dyer*, 1967
Huile sur toile, Collection particulière

comme pour scander le rythme du monde. Difficile en tout cas de les dévisager sans penser en même temps aux *Chaises électriques*, vides de toute présence humaine, et aux *Accidents de voitures* qu'il a peints avec la même distance, avec la même incrédulité, la même obstination, et où l'on distingue parfois le regard de victimes défigurées.

Née à l'occasion du portrait, la peinture n'est-elle pas, d'après ses origines mythologiques, un art de l'ombre, de l'absence et de la perte ? Pline raconte au livre XXXV de son *Histoire naturelle* qu'elle fut découverte le jour où un Grec eut l'idée de tracer, « grâce à des lignes », les contours de l'ombre d'une figure humaine[19]. La peinture naissait ainsi, non pas comme l'empreinte directe et positive d'un corps ni comme le reflet préservé à la surface du miroir, mais comme le relevé différé des effets de la lumière sur lui. Pline met encore en scène l'invention du bas-relief avec un luxe de détails qui affirme mieux encore le souci de conjurer le manque à venir. « [Le potier Butadès] appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher[20]. » Passée au feu prométhéen, la forme ne connaîtra désormais plus de modifications, à moins qu'elle ne soit détruite. Si la perspective est sensiblement différente dans la tradition biblique, la problématique de l'origine de la peinture est comparable. Reprenant les leçons de l'Exode et du Deutéronome, et poursuivant la condamnation des idoles commencée au chapitre XIII, l'auteur du Livre de la Sagesse écrit : « Un père que consumait un deuil prématuré a fait faire une image de son enfant si tôt ravi, et celui qui hier encore n'était qu'un homme mort, il l'honore maintenant comme un dieu, et il transmet aux siens des mystères et des rites[21]. » Ce sont les formes de l'intention et l'usage de l'effigie qui, donnant libre cours à une confusion des sentiments privés et cosmiques, détournant l'homme du vrai Dieu d'Abraham, la rendent condamnable.

On ne trouve pas dans le Nouveau Testament semblable légende des origines de l'image et de l'art préexistant à l'événement fondateur de la venue du Christ, dont la double nature humaine et divine a été longuement élaborée contre les différentes hérésies. Le Christ est l'image de Dieu sur terre ; à ce titre il est légitimement représentable, et avec lui tout ce qui est visible[22]. Entre le fétichisme païen et l'aniconisme vétérotestamentaire, la théologie chrétienne traçait sa propre voie. Saint Paul, déjà, fit la distinction entre l'idolâtrie, qui paie tribut aux démons, et la vénération due au Dieu vivant[23] ; la même argumentation sera reprise par le second concile de Nicée en 787. Bien avant les crises iconoclastes des VIII^e^ et IX^e^ siècles à Byzance, les Pères de l'Église avaient minutieusement décrit le rapport aux icônes. « Autrefois, d'un Dieu sans corps et sans contour, écrivait Jean Damascène, on ne faisait aucune espèce d'image. Mais à présent Dieu a été vu dans la chair et il s'est mêlé à la vie des hommes, de sorte que je fais une image de ce qui est vu de Dieu. Je ne me prosterne pas devant la chair, mais devant l'Auteur de la chair devenu chair à cause de moi[24]. » C'est de Dieu qu'émane l'image, et non pas l'image qui suscite Dieu ; à travers elle, c'est Lui qui est l'objet de la vénération. Warhol fera explicitement valoir cette conception dans la série de *La Dernière Cène*, mais c'est bien ainsi qu'il entend le pouvoir de la peinture dans tous ses portraits.

Si l'image a connu d'autres vicissitudes, en particulier au temps de la Réforme et de la Contre-Réforme, elle reste marquée par ces traditions dont les échos sont confondus. À partir du XIX^e^ siècle, les innovations technologiques ont disposé et imposé dans le monde contemporain de nombreux changements et donné plus d'ampleur encore à ces malentendus qui dominent par défaut une culture visuelle



dont les enjeux économiques sont devenus de plus en plus importants. La constante disponibilité de l'appareil photographique, dont Warhol a profité, la valeur de témoignage de ses produits dans les médias ont, dans une certaine mesure, dépossédé le portrait de ses enjeux premiers. Rencontré plusieurs fois par jour au hasard des pages imprimées ou des écrans animés, il a acquis une sorte d'évidence à laquelle nous affectons de ne pas prêter d'importance. La photographie a d'ailleurs substantiellement altéré la temporalité même de l'image fixe, devenue, dans sa fabrication comme dans sa consommation, instantanée : elle a perdu le temps.

Et, surtout, l'image de l'homme ne va plus de soi. Les désastres d'Auschwitz et d'Hiroshima, l'humiliation totalitaire, ont brisé son évidence : l'Apocalypse est une possibilité humaine, un travail de l'idéologie et de la science, et non la sanction d'un Dieu omnipotent. Le visage est un simple souvenir de ce que l'homme avait pu être. D'où cette ambivalence extrême dans la production picturale de l'époque : un souci de réalisme pointilleux qui cherche à redonner du temps à la considération du visage, ou, tout au contraire, des représentations exacerbées de la violence faite à l'homme dans son essence même. La théâtralisation de la figure humaine, caractéristique de la peinture d'après-guerre, a permis d'éviter le face-à-face que Warhol a au contraire systématisé. Dans l'œuvre de Philip Pearlstein, son condisciple à Carnegie Tech, le corps saisi dans des postures accablées exprime un profond désarroi dont nul ne semble pouvoir revenir. Quand ils ne sont pas coupés au ras du cadre, les visages fermés se trouvent confinés à des seconds rôles. Si l'œuvre de Francis Bacon est aux antipodes de celle de Warhol, c'est pourtant l'une des rares avec lesquelles la comparaison est possible (*Fig. 2*). « Ce que je veux faire, disait Bacon, c'est restituer le sujet dans le système nerveux, le rendre aussi fort qu'on le trouve dans la vie[25]. » À l'exubérance de la passion vitale répond le tragique d'une vision picturale où le principe de métamorphose devient envoûtant. Rien de tel chez Warhol, qui toujours reste en retrait, ne cherche à établir aucun principe d'équivalence, et, à partir des années 1960, s'en tient avec rigueur à l'invariant de la figure humaine par-delà la vie et la mort.

Fig. 3 : Andy Warhol
The Lord Gave me my Face, But I Can Pick My Own Nose (Nose Picker 2), 1948
Tempera sur carton
Pittsburgh, collection Paul Warhola Family

De la caricature au stéréotype

Andrew Warhola se familiarise très tôt avec la Brownie Box Camera de Kodak. Développant lui-même les photos, il voit peut-être les visages se déformer dans les bains successifs et révéler autre chose que ce qu'ils semblent vouloir dire. Parmi ses premières œuvres connues, on trouve une série d'autoportraits caricaturaux peints et dessinés ; la présentation de l'un d'eux constitua, dans le milieu universitaire de Pittsburgh, une sorte de scandale (*Fig. 3* ; cat. 1). Un personnage fait subir à son nez la pression d'un auriculaire disproportionné qui bouleverse la physionomie de sa tête hydrocéphale : l'équilibre du visage et du corps est en péril. La Chute, évidemment, a déjà eu lieu. Le titre, *The Lord Gave me my Face, But I Can Pick my Own Nose*[26], changé en *Nose Picker*, accuse encore le caractère à la fois irrévérencieux et religieux du tableau : la virulence de l'autodérision est d'autant plus étrange lorsque l'on considère les scrupules dont il fait preuve dans d'autres dessins, comme *Male Head* (*Fig. 4*), et d'autant plus saisissante qu'il s'agit d'une figure adamique : cette créature cherche à s'habituer à la force de gravité de sa nouvelle condition. Warhol affecte ici de mépriser ses talents de dessinateur, mais le fond de ces détrempes est particulièrement riche : les projections de peinture noire dans le premier n'occultent pas tout à fait les ors et les ocres qui vibrent en opposition au bleu et à la terre de Sienne dans le second. Ces œuvres montrent que Warhol ne craint pas, malgré les tourments que lui infligeait sa propre physionomie, d'envisager la figure humaine sous ses apparences les plus cruelles, les plus primitives.

La caricature se fera plus légère dans les années 1950, prendra de fausses allures enfantines en réalité maîtrisées par une main très sûre, en particulier dans le portfolio *A is an Alphabet*, conçu pour assurer sa promotion auprès des directeurs artistiques. Nombre d'entre eux ont pour objet l'exploration de diverses expressions sentimentales et recourent parfois à un symbolisme épuré. L'érotisme homosexuel reste une constante, indissociable d'une tendance prononcée à l'idéalisation. De nombreuses grandes esquisses de portraits masculins sont rehaussées à la feuille d'or, avec une intention peut-être sacrilège[27], ou avec le désir de renouer avec des sensations édéniques. Sans qu'il soit possible d'établir



Fig. 4 : Andy Warhol, *Male Head*, vers 1948-49
Crayon graphite sur papier,
Collection particulière

une chronologie précise de la production de ces années, Warhol expérimente différents types d'approche du sujet et diverses mises en page que lui permet la technique du monotype qu'il a mise au point, la « *blotted line*[28] ». Ces dessins toutefois partagent avec ses travaux publicitaires une caractéristique : les uns et les autres sont marqués par une grande simplicité du trait et par une recherche de l'effet immédiat. Dans le domaine publicitaire, ce sont des exigences qu'il comprend d'autant mieux que sa formation l'y a préparé[29]. Et ce même sens de l'efficacité sera, bien plus tard, déplacé, perverti et finalement converti, et lui permettra de ruiner les fausses évidences de la rhétorique visuelle d'une Amérique triomphante.

Quelle que soit leur destination, privée ou professionnelle, la plupart de ces images sont conçues à des fins de reproduction. Rainer Crone a, dans le premier catalogue raisonné publié en 1970, insisté sur cet aspect technique et sur ses conséquences dans la conception même de l'image et de la sérialité[30]. L'image ne saurait rester unique. Au contraire, sa multiplication par la technique du monotype comme par celle de la sérigraphie la rend à la fois semblable à sa source et toujours dissemblable dans ses détails. Les accidents d'impression qui la modifient d'un tableau à l'autre occasionnent une déperdition de l'information, mais accroissent sa force de concentration. Cette chaîne technique, qui est en même temps la marque du paradis perdu, a pu inciter Warhol à délaisser la caricature pour s'intéresser de plus en plus au stéréotype, que l'on entendra bien sûr dans son sens courant, sans oublier qu'il s'agit d'abord d'un terme d'imprimerie[31]. La caricature, qui saisit et interprète à un moment donné les apparences, assure la prédominance d'un trait sur les autres dont elle n'use que comme faire-valoir. Le stéréotype, en revanche, réduit les singularités, égalise les traits en tirant parti d'une reconnaissance déjà acquise.

Warhol a toujours nié l'existence d'une frontière infranchissable entre la publicité et l'art[32] ; ce qui pouvait devenir commun aux deux, sous un certain nombre de conditions qu'il allait s'employer à réunir dialectiquement, c'est précisément la notion de stéréotype. Parmi les cinq peintures qu'il présente comme décor dans la vitrine du magasin Bonwit Teller en avril 1961, trois trouvent leur source dans la bande dessinée, deux autres s'inspirent de publicités désuètes, d'une provocante pauvreté graphique, dénichées dans les tabloïds. L'une d'elles, *Before and After* (*Fig. 5*), présente deux profils, avant et après une intervention de chirurgie esthétique : le nez busqué sur la partie gauche du tableau se retrouve miraculeusement transformé pour correspondre, à droite, aux critères de beauté en vigueur. L'ironie est manifeste : les deux profils semblent plutôt appartenir à deux individus distincts et être juxtaposés sans autre forme de procès. Le tableau spécule sur la perspective brisée des identités discontinuées : « Je suis l'autre, tu es le même. » Si, à l'exception de quelques rares tableaux[33], Warhol semble se détourner du visage jusqu'à l'été de l'année suivante, *Before and After* marque une étape essentielle, ne fût-ce que parce qu'il y joue de cette proximité, en elle-même comique, de la caricature et du stéréotype[34].

Ce dernier s'impose quand Warhol se rend compte que les afféteries artistiques qu'il avait préservées dans ses œuvres du début 1961 font obstacle à la fois à l'originalité de sa démarche et à ce qu'elle prédispose. Le passage de *Popisme* dans lequel il relate cette révélation est bien connu : « L'une [des deux peintures] était une bouteille de Coca avec des traînées sur la moitié supérieure. La seconde présentait juste le pur contour en noir et blanc de la même bouteille. Je ne dis pas un mot. Je n'en avais pas besoin, De [Antonio] savait bien ce que je voulais savoir. "Eh bien, écoute, Andy, me dit-il après les avoir examinées quelques minutes, l'une des deux est une merde, on y trouve un peu de tout. L'autre est remarquable, c'est notre société, c'est ce que nous sommes, elle est absolument magnifique et dépouillée, et tu dois détruire la première et exposer celle-là"[35]. » À l'image comme prétexte à l'exposition du signifiant « art », où l'on trouve ce que l'on veut, De Antonio encourage Warhol à préférer l'image dans toute sa franchise,

[illegible] de se confronter au stéréotype sans l'augmenter de qualités parasites et d'en découvrir le potentiel de signification latent. Dans les mois qui suivront, les boîtes de soupe *Campbell*, les timbres, les dollars, les planches à colorier seront seulement altérés par un changement d'échelle qui rendra monumentaux des motifs originaux aux dimensions modestes. Le principe de ces œuvres, où viennent brutalement au premier plan des motifs inaperçus, se laisse facilement décrire, mais les effets sont beaucoup plus complexes. Warhol fait jaillir sous nos yeux ce que nous négligions, ces signes dont la fonctionnalité nous endormait, et en accuse le pouvoir de terreur profane par la répétition. Inhérente à la fois au mode de production des objets industriels et à la circulation des images publicitaires, mais détournée de sa mission persuasive, il fait de la répétition l'instrument d'une mise à l'épreuve du regard et « de ce que nous sommes ».

stéréotype à l'icône

La conquête du stéréotype ne pouvait sans doute se faire que par le truchement de l'objet, dont la réalité conceptuelle et la structure graphique se laissent plus facilement dominer que les innombrables et impénétrables détails du visage. Mais Warhol en a vu la pertinence et va l'étendre à l'économie du portrait par la sérigraphie : le transfert de l'image photographique sur la toile sacrifie quelques particularités, mais cette perte est compensée par la cohésion de l'image. La première peinture photo sérigraphiée est *Baseball*, où le même cliché de Roger Maris en pleine action est répété plusieurs dizaines de fois. Suivent de très près, en ce même mois d'août 1962, les portraits en noir et blanc de Natalie Wood, de Warren Beatty et de Tab Hunter, trois figures du cinéma hollywoodien aux réputations et aux destins imparfaits. Là encore, la répétition est une donnée essentielle : les visages multipliés de Natalie Wood s'enchevêtrent et se superposent, perdent par endroits de leur visibilité. Au cours de cette période de travail intense, Warhol découvre les ressources de la sérigraphie et provoque des encrages accidentels dont il s'assurera ensuite une plus grande maîtrise. Les portraits de Hunter et de Donahue emploient des images convenues de la star au sourire confiant et séducteur, conformes au cliché du beau ténébreux[36]. Quelles que soient leurs qualités, ils échouent à mettre en œuvre les principes de discrète métamorphose et de sublimation par condensation qui seront effectifs plus tard. Par leur manque d'éclat sur les écrans de cinéma, par leur réputation incertaine, Tab Hunter et Troy Donahue ne parviendront jamais à ressembler aux portraits qu'en donnait Warhol : disparus avant même de mourir, absents à leur propre représentation, ils étaient destinés à l'oubli. Warhol a certainement compris leur insuffisance, qui ne permettait pas, malgré la répétition, de les faire accéder à un niveau de généralité convaincant. Quelque chose, en eux, reste anecdotique : le stéréotype, en définitive, ne peut s'appliquer qu'aux objets qui n'ont pas de destin propre.

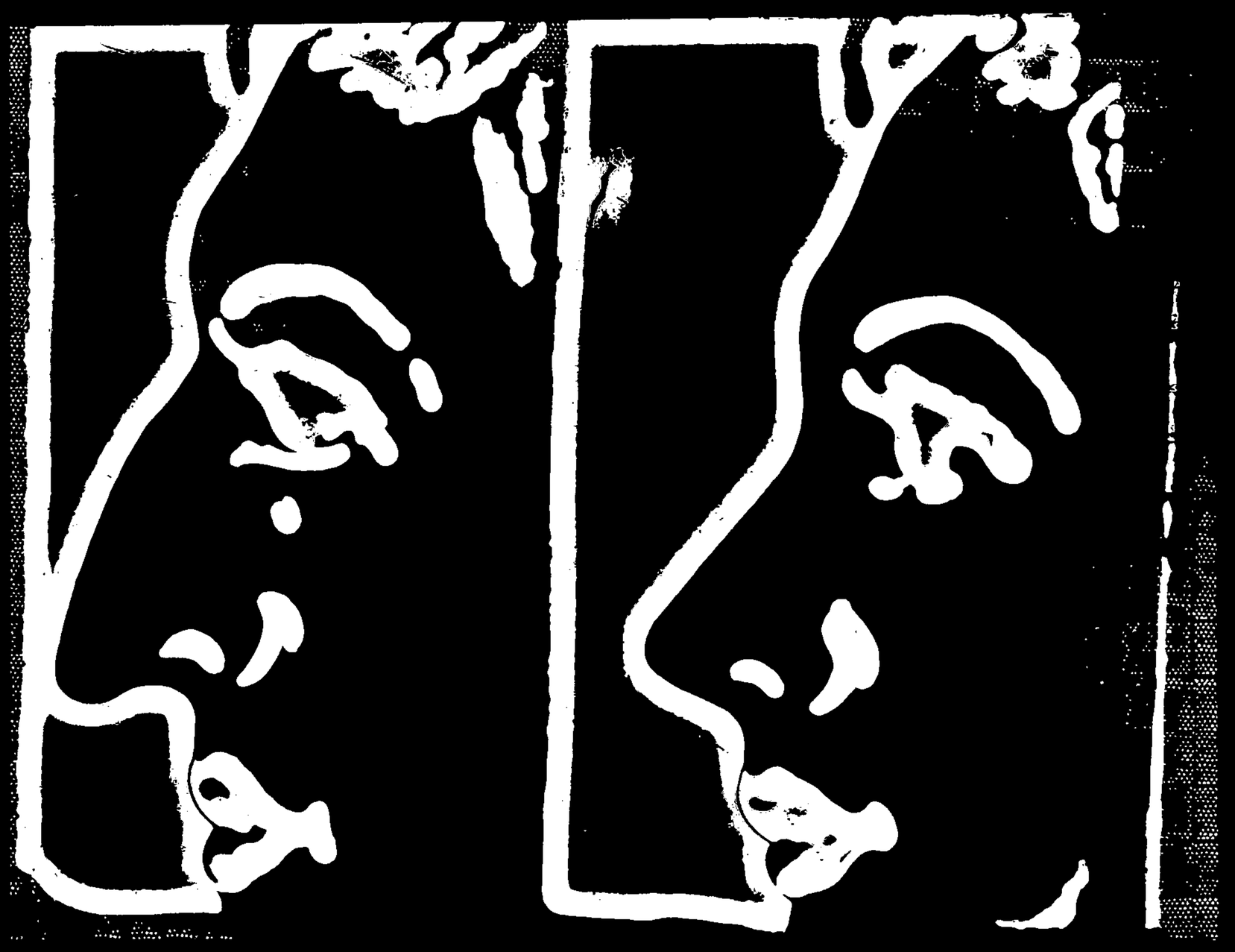


Fig. 5 : Andy Warhol, *Before and After*, 1961
Caséine et crayon sur toile
New York, The Museum of Modern Art, don de David Geffen

La question de la ressemblance, qui, longtemps, avait permis aux peintres de faire valoir leurs capacités et leur talent, est rendue impertinente par la technique photographique. Elle est supposée avoir réglé ce problème une fois pour toutes : ne transcrit-elle pas infailliblement le moindre détail d'une physionomie, ne produit-elle pas un double aussi fidèle que le permettent les deux dimensions ? Mais, en ne conservant d'une photographie que les contours qui se matérialisent à travers le tissu de l'écran sérigraphique, Warhol transforme mécaniquement les apparences en ombres et s'affranchit de la question de la ressemblance. Il se contente d'emprunter à la photographie l'illusion conventionnelle d'une ressemblance imperfectible : l'encre traverse l'écran de soie en partie perméable et les ombres viennent se déposer sur le tableau préalablement peint, où elles prennent consistance en rejoignant une surface synthétique tantôt monochrome ou structurée graphiquement, tantôt complexe et riche de matière. Les approximations délibérées dans le repérage des couleurs et des contours, la prédilection pour des couleurs non descriptives contreviennent à la *mimesis* photographique[37]. En devenant un simple matériau, la photographie est consumée, et la prégnance de la peinture inverse les données du problème : mort ou vif, le sujet est destiné à ressembler à sa représentation.

Mais que fait la mort à une femme qui était déjà une image ? Warhol raconte avoir décidé de peindre Marilyn Monroe en entendant la nouvelle de son suicide le 5 août 1962[38]. Il s'intéressait depuis longtemps à celle qui avait enflammé Hollywood, était devenue par ses apparitions à l'écran et dans les pages des magazines « la star » auprès de laquelle pâlissent toutes les autres[39]. La moindre anecdote de sa vie privée se sédimentait aussitôt dans une image publique toujours plus dense qui finalement allait avoir raison d'elle. Les artistes qui l'ont peinte avant et après lui ont vu en Marilyn une chose dépourvue d'âme et d'esprit, le symbole creux d'un imaginaire libidinal collectif, un signe vacant qu'ils croyaient pouvoir investir de suppléments uniques et

subjectivement déterminés. Warhol perçoit évidemment ce qu'elle représente dans l'époque, les formes de sa séduction et sa qualité de fantasme. Mais il comprend surtout le fonctionnement de cet être destiné au devenir image qui s'offre à la fois dans une évidence et dans un mystère absolus : le symbole même du bonheur de l'incarnation devenu, du jour au lendemain, une abstraction. Sa disparition à l'âge de trente-six ans lui faisait quitter le monde des apparences actuelles et la projetait dans une dimension mythologique où les apparences peuvent devenir éternelles et le regard, souverain.

Dans la considérable collection de photographies amassée pendant des années, il va choisir – on devrait dire : élire – une photographie où s'essentialisent au mieux les contradictions de Marilyn (*Fig. 6*). Belle, vulgaire, sublime et terrestre, Norma Jean Mortenson Baker alias Marilyn Monroe, la « geisha américaine » dont parlait Truman Capote, est souveraine et pathétique : son sourire se fait à la fois cruel et aguicheur, son sourcil gauche décrit un arc convexe, sa paupière droite s'abaisse très légèrement – son regard y gagne une duplicité véritable, une double vérité. Le cadrage auquel



Fig. 6 : Andy Warhol, *Source photographique de la série des Marylin*, 1962
Photographie réalisée par Richard Stoner
pour la promotion du film *Niagara*, 1953
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

va se livrer Warhol n'est pas moins crucial que l'élection de cette photographie particulière. Pas question pour lui de la commenter ou de la faire sienne : Marilyn est ici telle qu'en son image première et dernière. Il laisse de côté le buste de l'actrice pour se concentrer sur le seul visage, qui fera l'objet de trente-sept tableaux peints en août et septembre.



Fig. 7 : Andy Warhol, *Gold Marilyn*, 1962
Peinture dorée et encre sérigraphique sur toile,
Stuttgart, collection Froehlich

Outre les *Marilyn « Flavors »* déjà évoquées, et les *Serial Marilyn*, trois tableaux la représentent sur fond doré (*Fig. 7*) : ceux-ci ne laissent planer aucun doute sur l'approche religieuse que Warhol avait de l'effigie de Marilyn. La sacralité traditionnellement associée au fond d'or confirme l'opération à laquelle il s'est livré : d'apparence qu'elle avait été, il la fait revenir à travers l'écran de soie comme une apparition qui la libère d'un coup de l'étroite problématique de la ressemblance. Elle n'est plus une idole éphémère du monde profane auquel elle a été arrachée, mais devient l'icône que Warhol cherchait aux confins de la présence et de l'absence, de la mort et de la vie. Nul doute que la nouvelle condition iconique de Marilyn Monroe à laquelle il la fait accéder ne soit réminiscente des images auxquelles le jeune Andrew Warhola était confronté chaque dimanche à la St. John Chrysostom Byzantine Catholic Church de Pittsburgh (*Fig. 8*). Comme les icônes du Christ, de la Vierge et des saints de l'iconostase, l'image de Marilyn recèle et révèle bien plus que ce que les yeux de la raison et du commerce peuvent distinguer dans le chaos des représentations quotidiennes. Elle n'est plus une apparence volatile : soustraite au jugement des hommes, destinée à la mémoire, elle est une apparition pérenne, divine dans le monde, mondaine dans le règne du divin.

Le concept d'icône n'est évidemment pas à prendre ici au sens strict de la tradition byzantine. Le portrait de Marilyn est dépourvu de certaines de ses caractéristiques essentielles, du point de vue fonctionnel comme du point de vue formel. Et pourtant, par les spécificités de la photosérigraphie appliquée sur la peinture, la lumière n'est pas localisée et s'expose sur une surface sans contraste descriptif. Tout, dans ces œuvres, et surtout la répétition, autre caractéristique de l'icône, prévient l'illusion et l'identification attendues : certainement, cette effigie n'est pas de ce monde. La *Marilyn* de Warhol a cette présence singulière, presque surnaturelle, qui tient à l'étrangeté de son regard frontal, dirigé sans détours vers celui qui la regarde, et qui finalement le traverse. Son regard nous appelle et dans le même temps nous ignore, nous absorbe et nous exclut. « "Tel il fut", pourrait-on dire d'un portrait ressemblant ; "Tel il est et tel tu vas le voir", doit-on dire d'une icône, qui présage et préfigure une apparition, et dont l'authenticité n'a plus besoin d'être prouvée par l'histoire, puisqu'elle le sera par le rêve ou la vision[40]. » Devant et après le tableau, nous voyons et nous verrons à travers les âges le destin de toute incarnation.

Sauf à se faire dogmatique, la marche de la pensée visuelle procède rarement de la ligne droite. On observe chez Andy Warhol, et spécialement en ces années fondatrices de 1961 à 1964, une détermination à tester les contraires. Il use de la répétition comme d'une forme en soi, mais le bien-fondé d'une intuition dans un tableau n'a pas à être confirmé par un autre qui lui serait semblable. Il faudrait dresser l'inventaire de tout ce qui distingue une *Marilyn* d'une autre pour mesurer ce qui, d'une apparition l'autre, transcende l'image. Plusieurs mois séparent les *Marilyns* des treize *Most Wanted Men*, peints à l'occasion de l'exposition universelle de New York en 1964. Ces œuvres s'opposent presque terme à terme : au glamour succède l'univers glauque des repris de justice, à la grâce la damnation, à la légèreté la lourdeur de l'être... Et, s'il est vrai que Marilyn est, pour les générations futures, devenue l'image qu'en a donnée Warhol, voici des portraits dont la fonction essentielle, sous l'angle policier, est précisément d'assurer leur reconnaissance et de faciliter leur capture[41]. Les vues de face et de profil permettent en

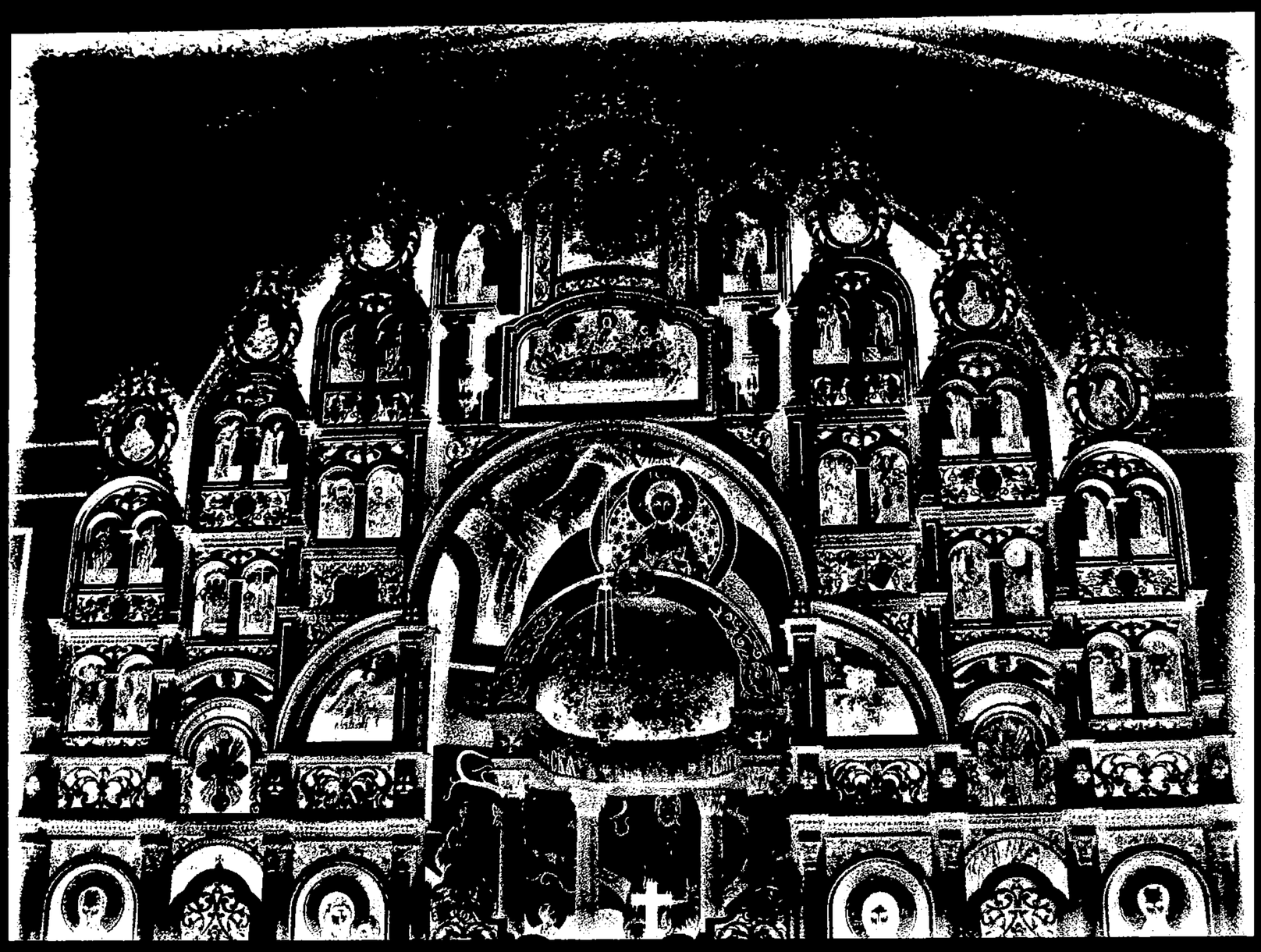


Fig. 8 : *Iconostase de l'église orthodoxe St. John Chrysostom de Pittsburgh*

principe une identification rapide et sans risque d'erreur. L'anthropométrie de Manouvrier et Bertillon, qui signale l'intrusion de la modernité dans le registre prosaïque, emploie des techniques de mesure du visage qui mettent la photographie à contribution. Rien de plus contraire à l'art du portrait, plutôt destiné à faire valoir les aspects non mesurables de l'homme.

Ressemblance évanouie d'un côté, mesurée et recherchée de l'autre : Marilyn semble pour toujours inaccessible, et ces hommes à portée de fusil. Selon une approche sociologique et mondaine, c'est sans aucun doute exact. Mais, en réalité, dans la perspective de l'image, c'est le contraire : *Marilyn* offre une pleine présence, tandis que les *Most Wanted Men* sont absents à la nécessité comme au désir de la recherche dont ils furent les objets. Sur les axes de la visibilité, du bien et du mal, de l'esprit et de la lettre, ces figures s'opposent. Elles sont pourtant conformées au même type de cadrage qui sépare leurs visages (et leurs noms) de leurs corps. Warhol a eu au cours de ses études et pendant ses années de dessinateur publicitaire de nombreuses occasions de comprendre la portée de cette nécessité de « laisser de côté » ce qui pouvait apparaître comme information parasitaire, de ne retenir que l'essentiel, qui permet à l'image de remplir au mieux sa fonction persuasive. Maintenant, aux prises avec l'être, il en découvre toute la portée, non plus à des fins rhétoriques, mais en vue de la fin de l'homme. Avant de spéculer sur le fameux *dictum* warholien selon lequel tout se trouve à la surface, il faut s'interroger sur le fait qu'il n'y a rien autour de l'image (qu'il s'agisse de bouteilles ou de visages), qu'elle apparaît indépendante de tout contexte et, non seulement requiert toute l'attention, mais l'accapare avec autorité. Il ne s'agit pas de la simple oblitération d'un contexte local : les êtres sont vus et restent à voir dans leur essentielle solitude, abandonnés à la surface de leur être qui, hors champ, bouge encore. On ne s'étonnera pas que le dogme publicitaire et le dogme policier partagent les mêmes règles. Il est *a priori* plus déconcertant qu'un peintre les adopte. Mais Warhol utilise au mieux le potentiel à la fois déréalisant et dramatique de ces cadrages serrés : ne subsiste sur la toile, à quelques exceptions près, que la nudité et la solitude du visage que nous devons admettre, voir et revoir dans l'ultime violence de sa décapitation.

aveugles

L'une des vocations essentielles du portrait consiste à refléter le caractère et les passions des individus, l'ethos et le pathos, l'être essentiel et les affects que leur inspirent les circonstances. Le permanent et l'occasionnel doivent cohabiter dans la même image, sans que l'un prenne le pas sur l'autre. Si cet équilibre est atteint, un portrait pourra alors être considéré comme réussi, il fera oublier le médium et procurera l'illusion de la vie même. Un cliché, que le cinéma a rendu désuet, a longtemps connu une grande fortune : « Il ne lui manque que la parole. » L'expression pointait cette capacité de la peinture non seulement à incarner les apparences physiques, mais également à rendre sensible l'âme du modèle[42]. Les temps modernes ont préféré la psychologie à l'âme, signe d'une mutation d'un âge métaphysique à une ère positiviste qui veut se croire capable de tout expliquer. De bien des façons, la photographie a donné encore plus d'ampleur à l'approche psychologique, comme en témoignent Nadar avec génie, et Walker Evans ou Robert Frank qui ont pu, grâce à la vitesse même des prises de vue successives, saisir ce que le modèle, parfois photographié à son insu, n'avait plus le temps de dissimuler[43].

Le Photomaton imposait un cadrage contraint, agissait par lui-même et prenait quatre clichés par minute. Laissant habituellement seul le sujet aux prises avec l'objectif, l'expérience pouvait avoir quelque chose d'intimidant. La stratégie adoptée pour les portraits d'Ethel Scull et le sien visait à conjurer cette potentielle terreur de l'objectif célibataire par un comportement juvénile. Elle sera encore employée avec Bobby Short et Judith Green, sans trop de succès en ce qui concerne cette dernière, qui n'accède pas à la pleine confiance qu'offre l'oubli de soi (cat. 34-54). L'exposition du contenu de la *Time Capsule n° 21* en 2003[44] a permis de découvrir des dizaines de photomatons qui, à de rares exceptions près, maintiennent le même genre de mise à distance. Effets burlesques facilement obtenus quand Warhol et ses complices trouvent le moyen de tenir à trois dans la cabine exiguë, ou lorsque Taylor Mead se dévêt et multiplie les grimaces. Les *Screen Tests* que Warhol réalise entre le début 1964 et 1967 ont une double ascendance : celle des photomatons, dont ils démarquent la procédure et auxquels ils empruntent parfois cette veine comique, et celle des *Hommes les plus recherchés*, dont ils sont comme l'expérimentation *in vivo* et dont ils reprennent la dimension spectrale. Ces « bouts d'essai » sont un détournement de la pratique hollywoodienne, moment essentiel d'un casting pour s'assurer des compétences des acteurs et de leur adéquation à un rôle donné. Privés d'une telle fonction, les tests réalisés à la Factory sont pour certains des cabotinages parfois hilarants (Salvador Dalí, Baby Jane Holzer, Mario Montez), parfois embarrassants (Beverly Grant, Susan Sontag), ou d'une ironie mélancolique (Marcel Duchamp). Quelques-uns parviennent à sourire, mais la confrontation du sujet avec lui-même, évitée au cours des séances de Photomaton, prend généralement une tournure plus inquiétante.

La plupart des visiteurs de la Factory semblent avoir pris à la légère la proposition qui leur était faite de prendre place sur un tabouret dans un coin de l'atelier, face à une caméra et sous la lumière intense des projecteurs que Warhol réglait soigneusement avec Billy Name. Ses instructions étaient simples : ne rien dire (la Bolex toujours utilisée pour cette série n'enregistrait pas le son[45]), bouger le moins possible, éviter de cligner des yeux, fixer l'objectif et attendre, imperturbable, que la bobine de deux minutes et soixante-dix-sept secondes soit terminée. Souvent, dès que la caméra s'était mise en marche, Warhol tournait le dos et s'éloignait, laissant le modèle aveuglé seul face à la machine : intensément conscient de lui-même, aux prises avec la seule notion d'identité, objet aliéné au déroulement cinématographique, l'expérience s'est soldée par des effondrements nerveux. Le film *Henry Geldzahler*, d'une durée de quatre-vingt-dix-neuf minutes, fut, selon le témoignage de son unique protagoniste, une expérience éprouvante : « Durant l'heure et demie sans personne derrière la caméra, j'avais épuisé l'intégralité de mon vocabulaire gestuel et tout ce que je pouvais savoir sur moi-même avait été révélé par le film parce qu'il n'y avait aucun moyen de se dérober[46]. » Les modèles ne pouvant interroger le regard neutre de la caméra et encore moins solliciter sa sympathie ou sa compréhension, leurs mécanismes de défense face au peintre échouaient nécessairement. Par les compensations narcissiques qu'il offre, le miroir est un instrument bienveillant et restitue les apparences en mouvement, qui se succèdent afin de gommer telle expression désavantageuse. Les séances des *Screen Tests* sont, elles, sans recours. Aucune échappatoire possible, Warhol est ailleurs, indifférent à ce qui pourrait se passer : son regard était attendu, il est au contraire hors de portée, dénié et d'autant plus obsédant. À la présence effective du regard d'autrui qui révèle le sujet à lui-même, lui permet sa propre reconnaissance comme ego et une possible catharsis, se substitue le regard mort d'une machine. Il fait du divan freudien une chaise électrique.

Cette façon de faire ressentir son absence a bien sûr une composante perverse. Aucun autre que Warhol n'aurait pu mener à bien une telle entreprise, parce que lui seul avait su créer les conditions dans lesquelles elle était possible et pertinente. Une bonne part de l'énigme warholienne tient à cette manière de créer et d'imposer les conditions du regard sur soi et sur les autres, de paraître les avoir oubliées lui-même, et de les exploiter ensuite avec une discrétion et une intelligence qui lui donnent sa puissance à la fois destructrice et créatrice. Habituellement enjouée et souveraine, Edie Sedgwick, dans certains des quatorze bouts d'essai auxquels elle s'est prêtée, semble sur le point de s'effondrer. Les quelque quatre cent soixante-douze *Screen Tests* (dont cent sept avec le seul Philip Fagan), aux éclairages très contrastés, composés avec une variété d'effets graphiques sophistiqués, creusent la surface et construisent le vertige. Le plus déconcertant, dans cette série, est l'involution du regard de la plupart des sujets – le terme d'involution entendu ici à la fois dans son sens premier de « repliement vers l'intérieur » et dans le sens qu'il a reçu en psychiatrie, où il désigne un processus de régression psychophysiologique. Ce repliement a pour effet d'oblitérer les particularités des passions fugaces de tel ou tel individu et de contenir ces visages dans la conscience de soi. Hypnotisés par les objets, les situations et les intérêts circonstanciels qu'ils suscitent dans le cours régulier de leur existence, les sujets ne sont pas ici livrés à eux-mêmes, mais, aveuglés par l'absence prodigieuse de celui qui les a fait venir devant la caméra, ils n'ont d'autre possibilité que de se souvenir de l'être lui-même. En choisissant de projeter ces films à seize images par seconde, et non à la vitesse de la prise de vues de vingt-quatre images par seconde, Warhol entérine la disqualification de la psychologie au profit de la phénoménologie[47].

Selon Ronald Tavel, un temps son scénariste, il s'agissait, au cours de la réalisation des longs métrages de fiction, de « travailler à l'absence de sens[48] ». Le comportement des acteurs se ressent de cette incitation à détruire et faire disparaître le sens dont ils se croyaient animés et produit parfois des effets de panique. L'absurde a été l'un des thèmes majeurs de la littérature et du théâtre au tournant des années 1950. Le destin de Sisyphe est pure répétition vaine, sans motivation ni conséquence, éternel recommencement qui n'est pas même sanctionné par la mort. L'absurde était alors compris comme l'essence même de la condition humaine, dont le pathétisme tenait parfois lieu de philosophie. Warhol prend un parti pris très différent en l'envisageant non plus comme une donnée mais comme un moyen de faire agir ses « acteurs », qui n'ont de prise ni sur leur existence ni sur leur image. Par cet usage de l'absurde, il obtient les effets, non de pure présence qui rassuraient les Sisyphe modernes, mais de présence par défaut, dont les conséquences vont instruire sa conception des portraits peints[49].



Fig. 9 : August Sander, *Prisonnier politique [Marcel Ancelin]*, 1943
Epreuve contact,
Cologne, Archives August Sander

Index

Les Screen Tests étaient tournés à l'improviste et de façon occasionnelle. Après avoir décidé d'arrêter de peindre[50], Warhol tourne film après film, explorant la dimension narrative du cinéma dans ses œuvres qui, à un titre ou un autre, sont toujours hors normes[51]. Il marque en 1972 son « retour » à la peinture, en réalité amorcé depuis quelque temps déjà, avec le portrait de Mao Tse-Tung. « J'ai lu tant de choses sur la Chine. Ils sont cinglés. Ils sont contre la créativité. Le seul tableau qu'ils aient jamais fait est le portrait de Mao Tse-Tung. C'est superbe. On dirait une sérigraphie[52]. » Longuement médité, le Mao sérigraphique de Warhol va parvenir à maturité à point nommé, quand Bruno Bischofberger, son marchand zurichois à l'origine de plusieurs commandes privées, lui suggère de peindre un individu dont la notoriété puisse constituer le modèle *princeps* de la galerie de portraits appelée à se développer. Certainement, Mao n'était pas en lui-même le genre de héros qui pouvait susciter un phénomène d'identification et de mimétisme auprès des clients potentiels de Warhol. Son impact sur le carnet de commandes n'en a pas moins été efficace, et l'on peut y discerner au moins deux raisons. La première et la plus évidente : grandiose à tout point de vue, Mao a établi un record de célébrité mondiale auquel personne ne peut rester indifférent. La seconde : il n'apparaît pas seulement dans sa majesté de propagande dans l'image que retient Warhol, il fait aussi l'objet d'un certain nombre de modifications qui affectent sa nature même avec un sens très modulé de

[illegible] le choix de tel objet, était, dans le contexte médiatique et artistique de l'époque, très judicieux et témoigne une fois encore de l'intelligence stratégique de Warhol, qui utilise le contexte et s'en arrache aussitôt. Il adoptait la ruse duchampienne consistant à sous-estimer la question du choix de tel objet ou de telle image, alors même que la décision de s'approprier un sujet a toujours été d'une importance extrême. Ses façons de faire ont souvent été mal comprises, si l'on en juge par la quantité de personnes qui revendiquent la paternité de telle ou telle idée. « Ça ne me posait jamais le moindre problème, écrit-il dans *Popisme*, de demander à quelqu'un ce que je devrais peindre, parce que le pop vient du dehors : en quoi demander des idées à quelqu'un serait différent de les rechercher dans les magazines[53] ? » Ces consultations présentaient l'avantage de lui permettre de vérifier la validité de sujets pour lesquels il s'était déjà déterminé. Ce ne sont plus des idées obtenues par déduction, mais des possibilités offertes par la pensée visuelle. Avec la série des portraits de commande, les possibilités s'imposent d'elles-mêmes : les raisons pour l'exécuter sujet après sujet deviennent en quelque sorte objectives, et il pouvait envisager plus ou moins discrètement différents types d'expérimentation et de transformation des images suscitées par des tiers qui avaient un intérêt personnel à apparaître dans une société de représentation.

Les modèles ne représentent pas qu'eux-mêmes, mais aussi la classe sociale dont ils sont issus. Baudelaire : « J'ai dit que chaque époque avait son port, son regard et son geste. C'est surtout dans une vaste galerie de portraits (celle de Versailles, par exemple) que cette proposition devient facile à vérifier[54]. » Artiste exigeant et précurseur des formes contemporaines du reportage, August Sander donna à cette dimension sociologique toute son ampleur par son projet des *Hommes du XX^e siècle*. Il voulut moins rivaliser avec l'état civil qu'il ne chercha à élaborer une représentation aussi complète que possible d'une société décomposée par de profondes mutations et qui allait disparaître dans le totalitarisme. Il tenta de capturer les formes mêmes du passage d'un monde à l'autre – et en cela son entreprise est comparable à celle de Balzac. Mais, comme l'avait noté son ami Otto Brües, Sander croyait « fanatiquement que l'être le plus intime des choses s'exprime [illegible] leur forme extérieure, leur apparence, [illegible] surface[55] ». Cette surface du sujet, qui est en proie à une tension extrême dans certaines photographies, est approchée d'aussi près que possible (*fig. 9*). L'insistance sur les identités sociales en cours de liquidation met au premier plan leur désœuvrement, mais laisse filer la consistance de leur être. Par son simplisme technologique, la photographie échoue à établir la relation entre l'être et ce qui y fait obstacle.

Warhol lui-même ne se souciait pas outre mesure de la représentativité de ses sujets, savait que leurs caractéristiques étaient appelées à disparaître dans l'unité d'une époque bientôt révolue et, pas plus qu'avec ses peintures d'objets, il ne faisait œuvre de sociologue. « Les critiques sociologiques sont des gaspilleurs », disait-il à David Bourdon[56]. Les portraits warholiens composent avec une structure sociale qui est toujours subsumée sous la notion de monde, déplacent – en feignant de n'y pas toucher – les acquisitions de la représentation sociale. Et la galerie qui s'agrandit de mois en mois dans les années 1970 et 1980, jusqu'à atteindre quelque mille et trois sujets, est en effet destinée à accueillir tout le monde. « Je peins tout le monde. Tous ceux qui me le demandent », dit Warhol à Edward Lucie-Smith en 1981[57]. « C'est la seule façon de choisir », et, ajoute-t-il, « j'aime tout le monde. Alors... je ne me demande pas, vous savez, si je les aime ou non. J'aime vraiment tout le monde ». Signant en 1964 trois miroirs[58], Marcel Duchamp déclarait ainsi réaliser par anticipation des portraits *ready-made* : n'importe qui pourrait avoir son portrait éphémère par cette machine trop célibataire pour conserver la moindre image. Tout passe sur ces miroirs indifférents, rien ne reste, pas même le souffle condensé des passants.



Fig. 10 : Andy Warhol, *Liza Minnelli*, 1979
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Parce qu'il se cristallise sur d'autres lignes de fuite, le « tout le monde » de Warhol, son grand monde, n'est pas de la même eau. L'argent constitue un système de représentation en soi, reflète et fixe la structure de la société. Le filtre économique réduisait le spectre d'une clientèle qui ne pouvait être que fortunée. Au début des années 1970, le premier panneau d'un portrait était facturé 25 000 $, les suivants 15 000 $ pièce. Le prix a peu évolué de 1972 à la mort de Warhol[59], ce qui constitue non

seulement un défi aux lois et réalités de l'inflation, mais laisse soupçonner une tout autre dimension à la question[60]. Il y a quelque chose de singulier à payer pour sa propre image perpétuellement fuyante, et à cette singularité, dont il avait parfaitement conscience, Warhol donnait sa vertigineuse dimension symbolique en exigeant non un simple paiement, mais une rançon[61]. Il comprenait l'échange autant à la façon de Méphistophélès qu'à celle d'Henri Ford : l'argent est tout, l'argent n'est rien. Il procure l'incertaine et redoutable illusion de conjurer le destin et de neutraliser la puissance des apparences. Mais, quelle que soit la dépense qu'il consent, nul ne survivra à sa propre image.

Ruses du maquillage

Dans un monde presque entièrement dupliqué par ses médiations, « tout le monde » n'est pas égal en termes de moyens, mais l'est en termes de désirs : associer sa propre représentation à la beauté canonique est le désir le plus ancien et le mieux implanté dans les sociétés modernes. Warhol lui-même le savait bien, tentant à plusieurs reprises d'améliorer sa propre apparence physique, qui ne cessait de le tourmenter. « Que dans toutes les parties, écrivait Alberti, [le peintre] s'attache non seulement à la ressemblance des choses mais d'abord à la beauté même[62]. » S'il le faut, au prix de libertés prises avec les caractéristiques physiques du modèle[63]. Les anecdotes sur ces arrangements avec la nature se sont multipliées au cours des siècles. La ruse de Piero della Francesca pour tourner à son avantage la disgrâce de Federico da Montefeltro était la même que celle dont usa Appelle. « Appelle, écrivait Quintillien, ne montra que d'un côté le portrait d'Antigonos, pour cacher la difformité causée par la perte d'un œil[64]. » Ces défis à la délicatesse des peintres révèlent une des difficultés majeures du portrait : être à la fois ressemblant et flatteur, vrai et sublime, détaillé et séduisant. C'est la beauté surnaturelle que le peintre y mettra de sa propre initiative qui est le mieux à même de garantir au modèle la postérité dont il rêve en posant pendant de longues heures. Cet aspect donnera tout son prix à un portrait dont la valeur documentaire et mémoriale sera transcendée par la beauté. L'œuvre, écrivait Aristote, doit surpasser le modèle qu'elles qu'en puissent être les conséquences au plan de la vraisemblance et à celui de la morale[65].

En sollicitant Andy Warhol, les commanditaires avaient conscience que l'image qu'il produirait d'eux serait bien plus que le reflet exact de leur apparence. Le réalisme de la photographie est *de facto* dissous par son application sur la peinture : le procédé non seulement autorise mais réclame, techniquement et sensiblement, quelques arrangements avec l'image source. Quand il utilisait des images préexistantes, l'intervention majeure portait sur le cadrage. En prenant les photographies lui-même, il entérine le passage du stéréotype au type, pour lequel le même principe de cadrage s'applique mais qu'il peut déterminer dans les détails. Surtout, en les faisant maquiller, il conditionne les modèles, les contient dans leur apparence avant même la prise de vue. Le fond de teint blanc appliqué sur le visage des sujets féminins dissimulait quelques défauts éventuels, mais aplatissait le visage et en faisait un masque. Cette préparation sur le vif au devenir image, par les modifications qu'il introduisait physiquement et mentalement, devait sans doute provoquer un sentiment d'étrangeté à soi. Dans ses remarquables *Self-Portraits in Drag*, Warhol a lui-même fait l'épreuve de la capacité du maquillage à déréaliser le sujet. « Je » n'est pas tout à fait un autre, mais Warhol comprend à la surface figée de son visage de quoi procède le moi. Les femmes, et plus spécialement les actrices, ont l'habitude du maquillage, mais, à en juger par les portraits de Carolina Herrera, Jane Fonda ou Liza Minnelli (*Fig. 10*), il devient une sorte de camisole qui referme les traits sur eux-mêmes.

La vertu est toujours artificielle, disait Baudelaire. « La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle. » La femme appartient à ce monde, mais elle est en même temps projetée dans le domaine de l'au-delà. « L'usage de la poudre de riz, si niaisement anathématisé par les philosophes candides, a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur[66]. » Le recours au maquillage s'imposait pour ces portraits de commande : conférer au modèle une unité, une unanimité des traits, sans laquelle le visage échouerait à devenir image et à se trouver confondu par la peinture. Entre tous, le merveilleux portrait de Kay Fortson rend sensible la capacité du maquillage à effacer toute émotion au profit d'une impassibilité hiératique. « Dans certains portraits de femmes, écrit David Bourdon, notamment ceux de Carolina Herrera et Liza Minnelli [on pourrait ajouter ceux de Debbie Harry et de Dolly Parton], Warhol fait sérigraphier les lèvres avec de la peinture émail rouge pour obtenir un effet plus saisissant[67]. » Le rouge à lèvres devient un point de fixation et déréalise plus encore l'apparence, et certains sujets, dont il électrifie les yeux, deviennent des *doppelgänger*[68].

Les caractéristiques techniques du Polaroïd Big Shot permettaient de redoubler ces effets et de pallier jusqu'à un certain point l'absence de maquillage[69]. Si cela ne suffisait pas, il disposait d'autres ressources pour qu'une personne jeune paraisse « encore plus jeune ; et une personne âgée un peu moins âgée ; une personne belle, encore plus belle ; et une personne laide, un peu moins laide[70] ». Il s'assurait avant tout d'une quantité variable de clichés (de quelques dizaines à une centaine), parmi lesquels il en choisissait soigneusement quatre. Après quoi, écrit sa collaboratrice Pat Hackett, « il procédait à la chirurgie plastique sur les modèles pour les rendre aussi attirants que possible (il allongeait leur cou, raccourcissait leur nez, élargissait leurs lèvres et leur éclaircissait le teint comme bon lui semblait). En résumé, il faisait aux autres ce qu'il aurait aimé qu'ils lui fissent[71] ». L'exigence de beauté et de séduction a des limites et empiète évidemment sur la ressemblance objective : avant même que l'encre sérigraphique n'ait traversé la toile préalablement peinte, la rassurante identification à soi-même est entravée.

Ces manipulations, comme dans le cas de son *Mao*, peuvent conduire à certaines ambiguïtés qui concernent le genre du sujet, les *Ladies and Gentlemen* en étant le modèle explicite. L'androgynie se manifeste de façon plus discrète mais incontestable dans le cas de Mick Jagger ou dans ceux de Daniella Morrera, de Katie Jones. Ces ambiguïtés donnent une bonne indication et de la pensée plus générale de Warhol concernant la notion même d'identité qui mine chacun des portraits, et de la liberté qu'il était susceptible de prendre alors même qu'il lui fallait satisfaire des attentes précises. Cette liberté est incontestable pour peu que l'on soit sensible à l'une des qualités les plus éminentes de Warhol, son sens de l'ironie. Elle traverse son œuvre de part en part sous des formes plus ou moins sensibles, mais reste toujours légère. Elle est perceptible dans le portrait de Watson Powell, dans certains *Screen Tests* (ceux de Susan Sontag, par exemple), dans les différentes versions de Sylvester Stallone (*cf.* cat. 202-203), dans le double portrait de Samuel et Ethel LeFrak, sans parler de ceux du prince Charles et de la princesse Diana. Il se peut que les quelques portraits refusés par

leurs commanditaires l'aient été pour cette raison[72], mais son ironie n'était jamais dévastatrice. Elle est indissociable d'une empathie qui le plus souvent s'exprime, pure de toute ambiguïté, dans ses meilleurs tableaux, comme ceux de Kimiko Powers, de la baronne de Waldner, de Keith Haring et Juan Dubose, d'Irving Blum, de Russel Means, parmi tant d'autres.

L'art de Warhol, écrivait David Bourdon, est essentiellement cosmétique[73]. La cosmétique est l'art d'embellir les surfaces du corps au moyen de différents produits appropriés (onguents, fards, poudres, parfums, laques et gommes...) et d'émettre des signes d'appartenance sociale régis par des conventions plus ou moins raffinées. La cosmétique révèle autant qu'elle masque, dissimule la surface de la peau autant qu'elle la valorise. Au figuré, quand il désigne les actions qui s'attachent aux apparences plutôt qu'aux substances, le terme a des connotations péjoratives. Selon l'étymologie, pourtant, le terme « cosmétique » signifie « relatif à l'ordre du monde ». L'art cosmétique n'abolit pas les différences mais les estompe, les affaiblit pour qu'elles puissent contribuer à l'harmonie générale des apparences au sens qu'entendait Nietzsche, qui louait les Grecs pour leur intelligence de la vie et leur compréhension « courageuse » des apparences. « Superficiels – *par profondeur* ! », les Grecs pouvaient « croire à des formes, à des sons, à des paroles, à tout l'Olympe des apparences[74] ». Les surfaces cosmétiquées disposent la raison de l'harmonie, mais n'ouvrent aucun droit à la vérité. Telle que la pratique Warhol, la cosmétique n'est certainement pas la succession apaisante de retouches à laquelle on se livre dans les salons : on pourra juger de sa violence par les acétates préparatoires au portrait de Debbie Harry (*cf.* p. 60). L'opération est incisive et cruelle, mais c'est la seule façon de saisir les ombres et de les faire coexister dans l'espace du visible.

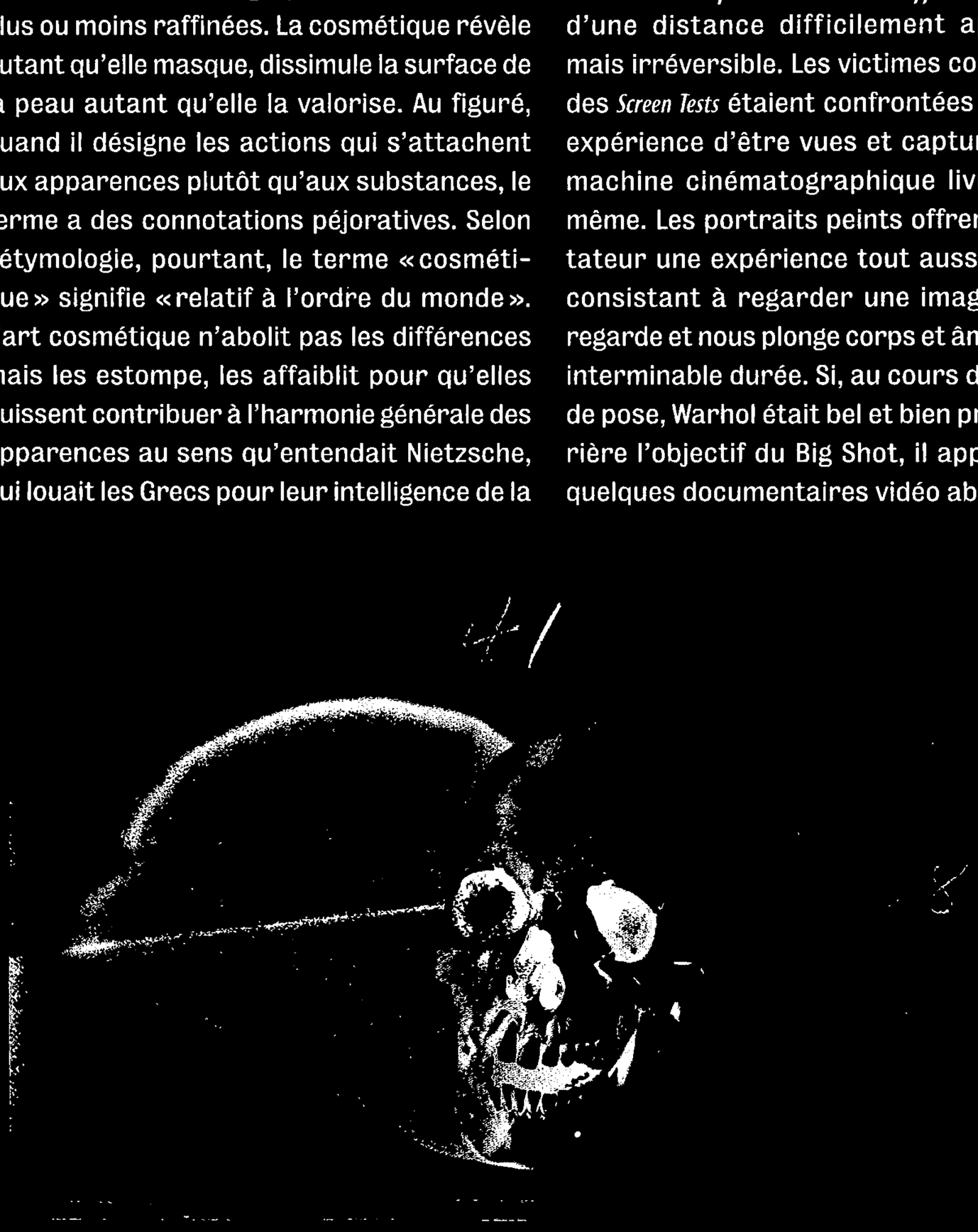


Fig. 11 : Andy Warhol, *Skull*, vers 1976
Épreuve argentique
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Du type au Prototype

De la plupart des portraits de Warhol se dégage une impression de pétrification : les visages semblent suspendus à un souffle, prisonniers d'une distance difficilement appréciable mais irréversible. Les victimes consentantes des *Screen Tests* étaient confrontées à l'étrange expérience d'être vues et capturées par la machine cinématographique livrée à elle-même. Les portraits peints offrent au spectateur une expérience tout aussi singulière consistant à regarder une image qui nous regarde et nous plonge corps et âme dans une interminable durée. Si, au cours des séances de pose, Warhol était bel et bien présent derrière l'objectif du Big Shot, il apparaît dans quelques documentaires vidéo absorbé dans l'acte de regarder et, en définitive, dissimulé par le masque et les attributs de son personnage, presque absent. D'où ces regards de défi (Gianni Agnelli, David Whitney), de stupeur (Yves Saint Laurent, Roy Lichtenstein), de simple tristesse (Alexander Iolas, Lee Radziwill) ou de mélancolie (Debbie Harry). La joie semble parfois forcée, comme s'il s'agissait d'échapper à une tension d'autant plus forte qu'elle était dissimulée. Quels que soient les sentiments qui les habitaient ou que nous projetons en eux, ils passent au second plan et persiste un regard fixe, absorbé par le tableau à venir, c'est-à-dire vers nous. Ces regards désemparés, partagés entre l'envie de traverser les apparences et celui d'y demeurer pour toujours, restent impénétrables.

Jane Daggett Dillenberger a rapproché les effigies warholiennes de l'art du Fayoum, qui nous est surtout connu par les peintures destinées à orner les sarcophages[75]. Le rapprochement est troublant, mais légitimé par la solennité de la pose occultant toute expression et plus encore par la fixité du regard. « Saisis sur le vif, sans doute, écrit Jean-Christophe Bailly, ces visages sont pourtant sans impatience, ils sont au bord du temps, dans un retrait qui n'est plus leur vie et qui n'est pas encore leur mort[76]. » En anticipant crânement sur la mort, ces portraits y échappent, suspendus à une éternité prochaine dont leurs modèles ne voulaient rien connaître ou qu'ils ignoraient. Warhol n'avait pas manqué d'établir le lien de ses sujets à la mort[77]. « La mort, disait-il, vous donne vraiment l'air d'une star[78] », et l'air d'une star, l'apparence d'une étoile scintillante et appauvrie dans la distance incommensurable, est bien ce qui tient sur un tableau et reste au fond de la rétine.

Toute image est sarcophage, dévore les chairs dans la succession des temps jusqu'à mettre l'os à nu. Warhol reprend le motif traditionnel du *memento mori* dans sa série des *Crânes* (*Fig. 11* ; cat. 356-359), et met en scène ce lien qui unit toute représentation humaine, tout enregistrement de la vie quel qu'il soit, à la mort. Comme l'avait remarqué Ronnie Cutrone, ces peintures monumentales sont en quelque sorte le portrait de tout le monde[79] et donnent la réplique aux portraits. Le dialogue se poursuit sans fin dans le plus grand silence. Pour une série de polaroïds et de tableaux réalisés en 1978, Warhol a pris lui-même une pose qui tient à la fois d'un Hamlet soudain détaché des illusions du vivant et d'un Don Juan qui, au lieu d'écarter de son chemin le crâne funeste, le pose sur sa propre tête ou sur son épaule (*Fig. 12*). Et, dans une série plus tardive, il se représente comme un spectre déjà très éloigné du monde, parfois dissimulé dans les entrelacs d'un camouflage, fantôme immatériel qui paraît tantôt s'avancer tantôt s'éloigner du plan du tableau. « J'ai compris que l'existence elle-même n'est rien et je me suis senti mieux. Mais je suis encore obsédé par l'idée que je vais regarder dans le miroir, et que je ne verrai personne, rien[80]. » Warhol avait les moyens de sa philosophie et pouvait, loin du miroir, obliger le néant à consentir à la forme.



Fig. 12 : Andy Warhol, *Self-Portrait with Skull*, 1978
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Londres, galerie Anthony d'Offay

Lucy R. Lippard a insisté sur le processus de déshumanisation à l'œuvre chez Warhol. Ce dernier avait bonne conscience des vanités du présent que, sans émotion, il voyait se multiplier autour de son appareil photographique. Indifférent au destin des natures mortes, il concevait le temps dans son éternité : si la déshumanisation avait en effet eu lieu, elle ne suscitait en lui aucun regret. Il avait répétitivement fixé les aspects toujours différents de ses semblables par son regard si étrange qu'il paraissait être celui de l'absence même, le regard si vide et pénétrant de celui qui de toute façon va partir. Le monde aura été humain, la peinture en préservera la trace fragile. Avec *La Derniere Cène* (cat. 360), série inspirée par l'œuvre de Léonard de Vinci à laquelle il se consacre au cours des dernières années de sa vie, son regard absent mais entier trouve la vraie image, s'y absorbe et parfois s'y aveugle. Le face-à-face change profondément de nature, autrui ne donne plus la mesure de l'existence – l'image maintenant est entendue : Warhol réalise avec ces derniers tableaux le dépassement de la chosification de l'être.

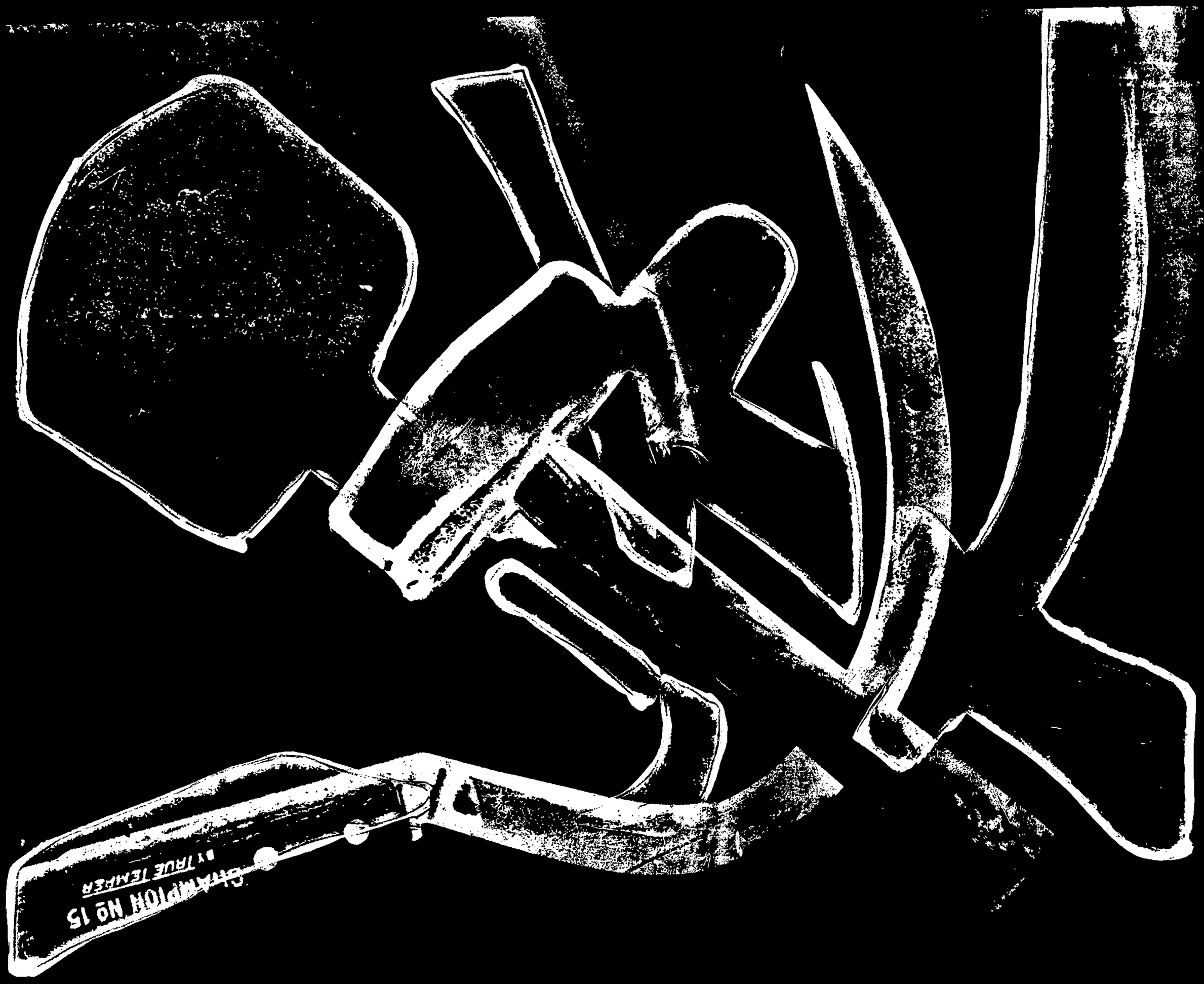
Ecce homo : Ponce Pilate livrait à la foule impatiente celui qu'on appelait le Christ, mais se déclarait en même temps impuissant à enchaîner le Dieu qu'Il était et que lui, Pilate, ne savait connaître. Toute question de foi mise à part, l'énigme du Dieu miraculeusement incarné a dirigé du début à la fin l'approche warholienne du sujet humain : Adam se résout dans l'avènement du Messie. Réitérée sans relâche dans de monumentales compositions sérigraphiées ou dessinées, son interprétation en 1985 et 1986 de la figure christique, représentée par Léonard les yeux baissés, aboutit à une appropriation intime. Dans les versions les plus dépouillées, autour de son visage, le monde s'efface. Dans d'autres, il est superposé ou juxtaposé à la silhouette d'un culturiste dominé par le slogan dérisoire de l'incarnation superflue : *Be a Somebody with a Body*, « soyez quelqu'un avec un corps ». A la droite d'un autre tableau (*Fig. 13*), l'une des deux images du Maitre et de ses disciples, à peine esquissés, se rapproche et, sauf son ombre, le verre de vin a disparu. *Ecce homo* : Warhol livre l'image du Dieu vivant dans laquelle se confondent, génération après génération, les incarnations successives de l'homme. *La Derniere Cene* offre un testament au lieu du manifeste qu'il n'a jamais daigné écrire : transcendée par l'acte méditatif de la peinture, l'image n'est pas une fin en soi, mais l'intermédiaire qui ouvre à la contemplation du Prototype. Le Christ est la *prima forma* par laquelle l'intelligence tend à la compréhension du Dieu invisible, à la connaissance parfaite du Père. L'appauvrissement de son image auquel Andy Warhol s'emploie dans les fastes de la répétition fait à nouveau résonner les impressions de l'iconostase de St. John Chrysostom. Avec *La Derniere Cène*, la traversée des apparences est accomplie.



Fig. 13 : Andy Warhol, *Last supper*, 1986
Encre sérigraphique sur toile
Munich, collection Brandhorst

1. Cité par Bob Colacello, « Andy Warhol's Portraits, A Personnal View », *in* cat. exp., Cologne, galerie Jablonka, 2000.
2. Ethel Scull, citée *in* DE ANTONIO (Emile), TUCHMAN (Mitch), *Painters Painting, A Candid History of the Modern Art Scene 1940-1970*, New York, Abbeville Press, 1984, p. 123.
3. Selon un autre témoignage d'Ethel Scull, recueilli par le *Ladies Home Journal* en mars 1964. *Cf.* FREI, PRINTZ, 2002, tome I, p. 410.
4. Holly Solomon dira, à propos de son portrait, réalisé en 1966 : « Je voulais être Brigitte Bardot. Je voulais être Jeanne Moreau, Marilyn Monroe, toutes en une. » *In* cat. exp., Hambourg, 1999, p. 99.
5. Elle commandera son propre portrait à quelque temps de là. Warhol retiendra son profil pour les six panneaux. *Cf.* FREI, PRINTZ, 2002, n° 1823, p. 170-171.
6. Ainsi raconte-t-il dans *Popisme* : « Cecil Beaton était à l'un de ces dîners et, quand je lui demandai si je pouvais faire son portrait, il accepta volontiers et nous montâmes aussitôt à l'étage où je dessinai son pied avec une rose entre les orteils. » WARHOL, *Popisme*, p. 169.
7. « Tu vois, l'ourlet de sa robe au-dessus de la poitrine a le même contour que le bas de la boîte. Le contour de sa tête et de sa gorge est presque identique à celui de la boîte. Son sourire a la même courbe que la boîte, et il est juste au centre du visage, comme le médaillon d'or sur l'étiquette. » « Warhol interroge Bourdon », *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 36.
8. Entretien avec Eva Windmüller, *Stern Magazine*, 8 octobre 1981. Dans la tradition classique, on parle de « portrait d'un homme, ou d'une femme, mais on ne dit pas le portrait d'un cheval, d'une maison ou d'un arbre. On dit la figure... », précisait André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent*, Paris, 1676.
9. « La véritable nature d'Andy est celle d'un grand portraitiste. » Henry Geldzahler. *in* WILCOCK. 1971, n. p.
10. BAUDELAIRE (Charles), *Salon de 1859*, chap. V, *in Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1976, p. 655.
11. GREENBERG (Clement), « Chronique artistique, *Partisan Review*, 1952 », *Art et culture*, Paris, Macula, 1988, p. 164.
12. Voir par exemple JUDD (Donald), « De quelques objets spécifiques », *in Ecrits*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1991, p. 13.
13. « En tout cas, le moment où Warhol réintroduit le format du portrait traditionnel dans son œuvre signale en effet sa disparition totale comme artiste. » Benjamin Buchloh, « Residual Resemblance. Three Notes on the Ends of Portraiture », *in Face-Off : The Portrait in Recent Art*, Philadelphie, Institute of Contemporary Art, 1994, p. 62.
14. Au cours du colloque sur le Pop Art qui fut organisé au MoMA en 1963, Hilton Kramer avait déjà déclaré : « Le pop art ne nous dit pas ce que l'on ressent à traverser ce moment de la civilisation. Son effet sur la société est tout simplement de nous réconcilier avec un monde de consommation, de banalité et de vulgarité. » « A Symposium on Pop Art », *Arts Magazine*, avril 1963, *special supplement*, p. 38-39.
15. Voir dans le présent catalogue l'article d'Hilton Kramer reproduit p. 328
16. Bergman mit au point le fameux « regard-caméra » dans son film *Monika*, 1952.
17. AUMONT (Jacques), *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992.
18. JANOUCH (Gustav), *Conversations avec Kafka*, Paris, Maurice Nadeau, 1978, p. 213.
19. PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 42.
20. *Ibid.*, p. 101.
21. *Cf.* Le Livre de la Sagesse (XIV, 15), *in La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1999.
22. Voir SCHÖNBORN (Cristoph), *L'Icône du Christ, fondements théologiques*, Paris, Éditions du Cerf, 1976, 3e éd., 1986.
23. Première Épître aux Corinthiens (X, 19-20) : « Que veux-je dire ? Que l'idolothyte est quelque chose ? Ou que l'idole est quelque chose ? Non, mais ce qu'ils immolent, ils l'immolent aux démons et non à Dieu. » *In La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1999.
24. Saint Jean Damascène, *Discours sur les images*, *in* MENOZZI (Daniele), *Les Images, L'Église et les arts visuels*, Paris, Éditions du Cerf, 1991, p. 93.
25. BACON (Francis), « Entretien avec Jean Clair, Maurice Eschapasse, Peter Malchus » [1971], *in* BACON (Francis), *Entretiens*, Paris, Éditions Carré, 1996, p. 26.
26. Selon Leonard Kessler, son condisciple à Carneghie Tech, il fut d'abord titré *The Lord...* On trouve également mentionnée cette autre version : *The Broad Gave Me my Face, But I Can Pick my Own Nose* (correspondance avec l'auteur, 7 octobre 2008) : « Le Seigneur [ou la grosse] m'a refilé mon visage, mais je peux me gratter le nez tout seul. »
27. Quelques dessins de jeunesse à la feuille d'or ont pour thème l'Église chrétienne, voir en particulier cat. exp., Paris, 1990, p. 111.
28. Au sens large, on entend par « monotype » le report unique d'une peinture sur une surface par simple pression. Chez Warhol, la « ligne tamponnée » est obtenue par la mise en contact de deux feuilles de papier. Voir LINVINGSTONE (Marco), « À faire soi-même : notes sur les techniques de Warhol », *in* cat. exp., Paris, 1990, p. 64.
29. Voir le texte de Nan Rosenthal, « Let us now praise famous men : Warhol as art director », *in The Work of Andy Warhol* [ed. Gary Garels], New York, Dia Art Foundation, 1989, p. 34 *sq.*
30. CRONE, 1970.
31. « Cliché métallique en relief obtenu, à partir d'une composition en relief originale (caractères typographiques, gravure, photogravure, etc.), au moyen de flans qui prennent l'empreinte de la composition et dans lesquels on coule un alliage à base de plomb. » *Trésor de la langue française.*

32. Il était en cela encouragé par Emile De Antonio. « De était la première personne que j'aie connue qui considérait l'art publicitaire comme un art authentique, et l'art authentique comme de l'art publicitaire, et il avait incité tout New York à voir les choses de cette façon. » WARHOL, *Popisme*, p. 26.
33. Le profil de Dick Tracy, le visage de la princesse Margaret (qu'il peindra à deux reprises d'après la une du *New York Post*).
34. Il donnera une nouvelle version épurée de *Before and After* en 1962 (cat. Rais. nº 191).
35. WARHOL, *Popisme*, p. 28.
36. Une des raisons pour lesquelles Warhol s'intéressait à Donahue est, selon Geldzhaler, qu'il avait la réputation d'être gay. Henry Geldzhaler, « Andy Warhol : Virginal Voyeur », *in* cat. exp., Londres, Anthony d'Offay Gallery, 1993, p. 18.
37. « Puisque les portraits dérivent de la photographie, on pourrait s'attendre à ce qu'ils soient extrêmement réalistes. Paradoxalement, ils donnent en fait moins d'informations précises sur un visage que les portraits pris sur le vif peints par, disons, Philip Pearlstein, Alice Neel ou Sylvia Sleigh. » *Cf.* BOURDON (David), *in* « Andy Warhol and the Society Icon », *Art in America*, janvier-février 1975, p. 42-45, repr. *in* PRATT (Alan R.) [dir.], *The Critical Response to Andy Warhol*, Westport & London, Greenwood Press, 1997, p. 108.
38. WARHOL, *Popisme*, p. 48.
39. En témoignent les archives conservées à Pittsburgh. Le catalogue *Warhol Look* reproduit pas moins de cent images de Marilyn Monroe (cat. exp., New York, 2007, p. 40-48.)
40. DRAGON (Gilbert), *Décrire et peindre, Essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007, p. 206.
41. Les critiques n'ont pas manqué de souligner le « double entendre » du titre, qui établit une ambiguïté entre le registre juridique et le registre érotique.
42. Au contraire, Warhol prive les sujets de ses portraits filmés de toute capacité élocutoire.
43. C'est à l'occasion de leur collaboration à l'ouvrage *Let Us Now Praise Famous Men* entre 1936 et 1941 (date de sa publication) que Walker Evans et James Agee ont l'idée de *Many are called*. Ce livre, regroupant des photographies prises dans le métro de New York avec un appareil photo dissimulé, ne sera pourtant pas publié avant 1966. Il a été réédité en 2004 par Yale University Press.
44. Cat. exp., Francfort, 2003. Consultable en ligne à l'adresse : http://www.warhol.org/tc21/index.html
45. ANGELL, 2006, p. 13.
46. Cité par David Bourdon, « Andy Warhol and the Society Icon », *Art in America*, janvier-février 1975, repr. *in* PRATT, p. 107.
47. ANGELL, 2006, p. 21.
48. Ronald Tavel, *in* STEIN (Jean), *Edie American Girl*, New York, Grove Press, [1982] 1994, p. 232.
49. Pour Callie Angell, les *Screen Tests* sont « les cellules souches de l'art du portrait chez Warhol. Courts, simples, et d'une certaine façon plus directs que ses tableaux sérigraphiés, ces films ne portent pas seulement en germe les fondements techniques et conceptuels des portraits peints plus tard par Warhol mais nous présentent leur sujet avec une immédiateté qu'on ne trouve que rarement dans ses autres œuvres. » *Op. cit.*, p. 12.
50. L'annonce en est faite à Paris, au moment de sa deuxième exposition à la galerie Ileana Sonnabend, au mois de mai 1965, voir *Popisme*, p. 151. L'attentat de Valerie Solanas en 1968 va interrompre de longs mois toute activité. Au cours de sa convalescence, Paul Morissey prend en charge la production et la réalisation des films.
51. Ainsi de **** *(Four Stars)*, film de vingt-cinq heures, projeté une seule fois en 1967 (voir WARHOL, *Popisme*, p. 308). En dehors des films réalisés par Paul Morrissey, le plus grand succès de Warhol dans ce domaine est *Chelsea Girls* (1966).
52. Warhol en conversation téléphonique avec Bourdon le 4 septembre 1971, rapporté dans BOURDON, 1990, p. 317.
53. WARHOL, *Popisme*, p. 41.
54. BAUDELAIRE (Charles), *Le Peintre de la vie moderne*, p. 695.
55. LANGE (Susanne), CONRATH-SCHOLL (Gabriele) [dir.], *Hommes du XXe siècle*, Paris, Éditions de la Martinière, 2002, p. 14.
56. « Warhol interroge Bourdon », *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 32.
57. « Andy Warhol s'entretient avec Edward Lucie-Smith », *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 302. Voir dans le présent catalogue la reproduction de cet entretien p. 314
58. Voir SCHWARZ (Arturo), *The Complete Works of Marcel Duchamp*, vol. II, New York, Delano Greenidge Editions, 1997, nº 607, p. 841.
59. Selon le témoignage de Vincent Fremont, « le prix pour un portrait entre les années 1970 et 1985-1986 environ était de 25 000 $ pour le premier panneau de 40 x 40 et de 15 000 $ pour le deuxième ou deux à 40 000 $. Quand le prix augmenta, il était de 30 000 $ pour le premier panneau et de 20 000 $ pour le second. » Correspondance avec l'auteur, 28 août 2008.
60. En 1986, la publicité dans le Christmas Book de Neiman Marcus pour l'opération conjointe Aramis-Warhol, limitée à trois commandes, annonce sans autre précision un prix de 35 000 $.
61. Voir notre article « Ransom, redemption », *in* cat. exp., Stockholm, 1998, p. 57 *sq.*
62. ALBERTI (Leon Battista), *De la peinture (De pictura)*, Paris, Macula, 1992, p. 219.
63. Warhol avouait effacer dans ses autoportraits les boutons qui le défiguraient. « Les boutons représentent un état temporaire, et n'ont rien à voir avec ce que vous paraissez réellement. Omettez toujours les défauts – ils ne font pas partie de la bonne image que vous souhaitez. » WARHOL, *Ma philosophie*, p. 56.
64. Citation de Quintilien tirée de *Institution oratoire*, *in* REINACH (Adolphe), *La Peinture ancienne*, Paris, Macula, 1985, p. 353.
65. ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 25, 61 b 9, p. 133-134.
66. BAUDELAIRE (Charles), *Le Peintre de la vie moderne*, *in Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1976, p. 716-717.
67. BOURDON, 1989, p. 338.
68. Comme dans les portraits de Truman Capote (1979) ou de Maria Shriver (1986).
69. Voir plus loin le témoignage de Vincent Fremont (p. 63).
70. C'est ainsi qu'Édouard Pommier résume l'argumentation de l'écrivain portugais Francisco de Holanda, qui acheva en 1549 un traité intitulé *Do tirar polo natural* (« De l'art de tirer au naturel »). POMMIER (Édouard), *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 132.
71. Préface, *in* WARHOL, *Journal*, p. 18.
72. Il dira à Bess Winakor : « Je les arrange, c'est tout. Mais c'est peut-être pour ça qu'ils en rejettent certains. » WARHOL, *Entretiens*, p. 229. Au moins aucun commanditaire n'a-t-il détruit son propre portrait, comme s'y est résolu l'an passé Bernard Breslauer, dont le portrait peint par Lucian Freud dans les années 1950 lui était devenu, semble-t-il, difficile à supporter. *Cf.* JONES (Jonathan), « Inconvenient Truths », *The Guardian*, 28 août 2008.
73. David Bourdon, *in* PRATT, p. 107.
74. NIETZSCHE (Friedrich), *Le Gai Savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 27.
75. DAGGETT DILLENBERGER (Jane), *The Religious Art of Andy Warhol*, New York, Continuum, 1998, p. 28.
76. BAILLY (Jean-Christophe), *L'Apostrophe muette*, Paris, Hazan, 2005, p. 20.
77. WARHOL, *Entretiens*, p. 114.
78. Andy Warhol, *in Andy Warhol's TV on Saturday Night Life*, 1981.
79. Cité par Trevor Fairbrother, « Skulls », *in* GARELS (Gary) [dir.], *The Work of Andy Warhol*, New York, Dia Art Foundation, 1989, p. 96-97. Ronnie Cutrone fut l'assistant de Warhol de 1971 à 1981.
80. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 14.



Andy Warhol, *Hammer and Sickle*, 1976
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
New York, The Museum of Modern Art

le communisme esthétique d'Andy Warhol

Didier Ottinger

« L'idée d'Amérique est formidable, parce que plus une chose est égale, et plus elle est américaine[1]. »
Andy Warhol

La guerre froide n'a pas eu lieu ! Tout, dans l'œuvre d'Andy Warhol, démontre qu'au regard de la culture, des valeurs qui la fondent, ce conflit n'aura été qu'une fiction, le fantasme paranoïaque de deux mondes dont l'existence ne se justifiait que par l'invention de leur image inversée, par la fiction savamment entretenue de l'existence de leur altérité radicale. Au-delà des apparences qu'offrait le miroir déformant des idéologies, un socle de valeurs communes unifiait un monde que la géopolitique voulait voir divisé en deux « blocs » hétérogènes. Les années d'après-guerre étaient celles de la normalisation, de la standardisation, celles de l'avènement d'une consommation et d'une culture de masse. Communisme à l'Est, « commonisme » à l'Ouest[2], la norme des besoins et des goûts devenait universelle. Ils étaient ceux de l'« homme unidimensionnel » décrit par Herbert Marcuse dans son ouvrage de 1964. « Aujourd'hui, l'antagonisme entre la réalité culturelle et la réalité sociale s'affaiblit ; les éléments oppositionnels, étrangers, transcendants, grâce auxquels la culture supérieure constituait *une autre dimension* de la réalité sont en train de disparaître[3]. »

Le « rideau » qui séparait Est et Ouest, comme les murs de la Factory, était d'aluminium plutôt que de fer. Aux visiteurs venus chercher le frisson du monde distinctif, exceptionnel, de l'art, il ne renvoyait que l'image, à peine déformée, de la plus morne banalité.

Trois ans après ce constat, alors qu'Andy Warhol, figure reconnue du monde de la communication en plein essor, peint ses premiers tableaux, un journaliste de *Time* opère un rapprochement qui faisait écho aux craintes de Rosenberg : « Le destin de notre civilisation occidentale dépend de notre combat contre tous ces bastions de Madison Avenue (le centre de l'industrie publicitaire) plus qu'il ne dépend de notre combat contre le communisme[4]. »

Au moment où résonne cette mise en garde, la « civilisation » chère à Arnold Toynbee est aussi menacée que celle des Indiens d'Amazonie. Sa religion de l'individualisme, ses rites prométhéens n'ont plus cours que dans le périmètre restreint du « Village » ; Andy Warhol ignore l'inquiétude qui taraude l'élite romantique de Greenwich Village : « Ce qu'il y a de formidable dans ce pays, c'est que l'Amérique a inauguré une tradition où les plus riches consommateurs achètent en fait les mêmes choses que les plus pauvres. On peut regarder la télé et boire du Coca-Cola, et on sait que le président boit du Coca, que Liz Taylor boit du Coca, et, pensez donc, vous aussi, vous pouvez boire du Coca. Un Coca est toujours un Coca, et aucune somme d'argent ne peut vous procurer un meilleur Coca que celui du clochard au coin de la rue[5]. »

Prenant acte de l'accomplissement du projet démocratique américain, Warhol se fait le prophète d'un communisme du goût, dont l'universalité ressemble, à s'y méprendre, à celle de la boisson gazeuse. « Je voudrais moi aussi que tout le monde pense de la même façon. Mais Brecht, d'une certaine façon, voulait y parvenir par le communisme. C'est le gouvernement qui s'en occupe en Russie. Ici, on finit par y arriver sans le secours d'un gouvernement autoritaire. Donc, si ça marche aussi facilement, pourquoi ça ne marcherait pas sans le communisme ? Tout le monde se ressemble et se comporte de la même façon, et ça s'accentue[6]. »

Il existait bien deux voies pour conduire à la démocratie radicale inscrite au cœur du projet communiste : la première, violente, tapageuse, supposait l'adhésion à une idéologie intransigeante ; la seconde, plus insidieusement efficace, était promise, sans exclusive… aux consommateurs des supermarchés. Le mur de Berlin séparait deux conceptions d'une même « civilisation » : la première, idéologique ; la seconde, consumériste. L'une et l'autre voies conduisaient bien à ce « communisme », dont le sens s'enracine dans son origine linguistique latine : *communis*, qualifiant l'accessibilité collective des valeurs, avant de se colorer péjorativement, pour devenir l'apanage du « médiocre », du « vulgaire », le bien du plus grand nombre. N'est-ce pas ce « communisme » inscrit au cœur de la démocratie américaine que n'ont cessé de combattre ses élites ? Un « commonisme » dont Alexis de Tocqueville avait déjà souligné la prégnance. « Quand il n'y avait que les riches qui eussent des montres, elles étaient presque toutes excellentes. On n'en fait plus guère

les beaux-arts quelque chose d'analogue à ce que j'ai déjà fait voir quand j'ai parlé des arts utiles. Ils multiplient leurs œuvres et diminuent le mérite de chacune d'elles[8]. »

Le génie démocratique américain peine à s'accommoder d'une conception aristocratique, élitiste, de l'art – conception que l'histoire des idées a cristallisée dans la notion d'avant-garde. Apparue dans *Les Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (1825) de Claude Henri de Saint-Simon, la notion d'avant-garde artistique est indissociable d'une conception politique, adossée à une conception hiérarchisée de la société, dont l'essor et la prospérité reposent sur la qualité, l'engagement de ses [illegible]. Parmi celles-ci, Saint-Simon identifie trois fonctions appelées à jouer un rôle d'aiguillons, de guides : la science, l'industrie, l'art. Plaçant les artistes sur le promontoire des temps à venir, Saint-Simon leur fait dire : « C'est nous, artistes, qui servirons d'avant-garde : la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide[9]. »

La société industrielle, éclairée, que Saint-Simon appelle de ses vœux est celle des « pères fondateurs » des États-Unis d'Amérique. Pour les penseurs utopiques qu'annonce Saint-Simon, la responsabilité sociale, politique, qui incombe à l'avant-garde artistique, devient un véritable *topos*. En 1848, c'est le fouriériste Désiré Laverdant qui, dans *La Mission de l'art. Du rôle des artistes*, écrit que « l'art, expression de la société le plus élevé, exprime dans son essor les tendances sociales les plus avancées ; il est précurseur et révélateur[10] ». Face à cette vision prophétique de l'art se dresse bientôt une idéologie qui en conteste l'élitisme, les relations insidieuses avec l'ordre conservateur. Laverdant stigmatise cette pensée nouvelle, cette remise en cause du principe de l'anticipation avant-gardiste, « que n'arrive pas à concevoir l'école communiste[11] », puisqu'il s'agit bien d'elle.

Cette opposition à l'avant-gardisme artistique prend force de loi avec l'apparition en Russie du premier État se réclamant du communisme. Dans un article de 1924 consacré au futurisme, Léon Trotski précise la « ligne du parti ». Il souligne les affinités de caste qui unissent les classes dirigeantes aux artistes de la bohème, lesquels, précise-t-il, ne rêvent « secrètement [que] de quelques boutons [...], si possible dorés[12] ». Trotski dénonce l'hermétisme, le formalisme de leurs recherches, dans lequel il ne voit qu'« arrogance individualiste[13] ». Dans la Russie soviétique comme dans l'Amérique démocratique, le réalisme devient la norme esthétique dominante.

Le parti communiste ne peut imaginer une société guidée par une minorité, claquemurée dans sa tour d'ivoire. C'est des masses, et d'elles seules, que l'artiste doit tirer les leçons et modèles de son art. « L'élévation du niveau culturel de la classe ouvrière aidera et influencera ces novateurs qui ont vraiment quelque chose à dire », conclut Trotski. Un programme qu'Andy Warhol appliquera à la lettre.

Il aura fallu de nombreuses années de pédagogie active de la part des premiers collectionneurs d'art d'avant-garde américains, Stein, Quinn, Galatin, Dreier, Guggenheim, Barnes... pour persuader les élites financières et industrielles de leur pays que cet art incarnait les valeurs auxquelles elles étaient elles-mêmes les plus attachées (anticipation, audace, innovation...). Cette collusion a pris une forme publique en 1929, avec la création du Museum of Modern Art (MoMA) de New York. Vitrine autant que bastion, le nouveau musée s'est imposé comme fer de lance d'un combat contre le « démocratisme » esthétique (le « communisme »), consubstantiel à la civilisation, contre sa tendance à « apprivoiser » les formes de l'avant-garde, à les adapter aux besoins du divertissement de masse ou de la consommation[14].

L'antagonisme entre l'avant-garde artistique et la société américaine prend un tour dogmatique avec la publication d'*Avant-Garde et Kitsch* de Clement Greenberg, en 1939. Promu



Fig. 1 : Norman Rockwell,
Couverture du *Saturday Evening Post*,
27 avril 1940

pour plusieurs décennies comme catéchisme de l'avant-garde au pays de Disney, le texte trace la frontière infranchissable qui sépare l'art véritable d'« un art et [d']une littérature populaires et commerciaux faits de chromos, de couvertures de magazines, d'illustrations, d'images publicitaires, de littérature à bon marché, de bandes dessinées, de musique de bastringue, de danse à claquettes, de films hollywoodiens, etc.[15] ». Brillant funambule théorique, Clement Greenberg concilie les valeurs d'une avant-garde, dont il n'ignore rien des liens avec l'élite « bourgeoise », et la visée marxiste, révolutionnaire, de ses analyses. Il concède que l'avant-garde est à la fois ce qu'« une partie de la société bourgeoise a produit [...] de totalement nouveau » et qu'elle incarne une « forme nouvelle de critique de la société[16] ».

Les convictions trotskistes de Greenberg le conduisent à dénoncer l'éradication de l'avant-garde opérée sous les auspices du réalisme socialiste stalinien. Dans l'ordre des menaces qui pèsent sur la culture d'avant-garde, il est pour lui un plus grand danger que le réalisme socialiste : la culture populaire américaine. « C'est Repine [peintre du réalisme socialiste soviétique] que veut le paysan et rien d'autre. Il est heureux néanmoins pour Repine que le paysan ait été protégé des produits du capitalisme américain : Repine n'aurait aucune chance contre une couverture du *Saturday Evening Post* par Norman Rockwell[17]. »

Le péril identifié par Greenberg est bien des plus réels. À peine l'Amérique s'est-elle dotée, avec l'expressionnisme abstrait, d'une avant-garde digne de ce nom que le pop art déferle dans les galeries de New York, inspirant à Harold Rosenberg un constat désabusé : « Le toc s'est emparé de tous les arts aux USA[18]. » Sur un mode euphorique, Henry Geldzahler, conservateur au Metropolitan Museum of Art de New York, confirme que le triomphe du pop art est bien celui de la culture populaire américaine : « Après les années héroïques de l'expressionnisme abstrait, une plus jeune génération d'artistes introduit petit à petit un nouveau régionalisme américain, mais cette fois-ci, en raison des médias de masse, il s'agit d'un régionalisme à échelle nationale[19]... »

Le constat le plus lucide quant au bouleversement culturel que vient de connaître l'Amérique gagnée par le pop art est formulé par un critique d'*Arts Magazine* : « Car maintenant, nous pouvons trouver chez une nouvelle génération d'artistes des preuves de plus en plus fortes que non seulement le rêve américain est mort, mais que cela aussi, c'est de l'avant-garde[20]. »

Après l'expressionnisme abstrait

En 1953, pour marquer sans ambages la fin d'un chapitre de l'histoire de l'art américain, Robert Rauschenberg efface méticuleusement un dessin qu'il a extorqué à Willem de Kooning. Le parricide exprimé par ce geste n'a échappé à aucun de ses commentateurs. Plus que le passage des générations, davantage qu'une querelle d'école, l'« effacement » de Kooning occupe symboliquement, pour les artistes pop, la place qui revient à la prise du palais d'hiver par les révolutionnaires russes. Avec ce dessin, périclite le dernier greffon de la culture avant-gardiste transplantée outre-Atlantique. Que ce modèle disparaisse sous la forme d'un dessin de Kooning, incarnation américaine de la culture bohème européenne, ne peut être imputé au seul caprice du hasard.

Après des années de combat, au prix de nombreux drames humains, était finalement apparue, sur les rives de l'Hudson, une école accomplissant les promesses de l'art moderne européen. Manhattan avait enfin ses artistes maudits ! Au prix d'ingénieuses prouesses casuistiques, Clement Greenberg était parvenu à renouer les fils d'une histoire erratique, avait fait de l'expressionnisme abstrait le digne héritier du formalisme cubiste. Harold Rosenberg avait donné une âme à cet art de la « forme pure ». Il avait rendu à l'avant-garde américaine le pathos, le spleen, sans lequel le mythe de la bohème eût été incomplet. Plaquant les thèses de l'existentialisme sur les œuvres produites à Greenwich Village, il avait fait du tableau « une arène » – le lieu où se jouait un « drame lucide ».

Annonciateur d'une ère nouvelle, Rauschenberg n'en franchira pas le seuil. C'est à Andy Warhol que revient de tirer toutes les conséquences de « l'effacement » de l'expressionnisme abstrait et, avec lui, du principe avant-gardiste de l'art. Avec une efficacité d'autant plus implacable qu'elle affiche le masque de la désinvolture, il va s'appliquer à ruiner la mythologie sur laquelle s'était développé l'art moderne américain. Rien ne manquait à cette imagerie d'Épinal, peuplée d'artistes inspirés, écorchés vifs, virils et belliqueux piliers de bars. Warhol décrit cet univers dont le cinéma hollywoodien fait aujourd'hui ses choux gras : « Le monde des expressionnistes abstraits était très macho. Les peintres qui avaient l'habitude de traîner au Cedar Bar, du côté d'University Place, étaient tous des durs, des types virils qui s'empoignaient et disaient des trucs du genre : "Je vais te foutre tes putains de dents en l'air" ; ou encore : "Je vais te piquer ta gonzesse"[21]. »

Construction antithétique parfaite de ces figures intransigeantes et agressives de prophètes des temps futurs, Warhol allait se composer un personnage diaphane, efféminé, aux certitudes molles, aux convictions de béni-oui-oui. « Tu fais trop tante ! », lui lâchera Emile de Antonio (promoteur de l'art des années 1950 et 1960, agent de Johns et de Rauschenberg) que Warhol interrogeait sur ses difficultés à intégrer le milieu de l'art. Le machisme des peintres de l'expressionnisme abstrait s'accordait à la vocation qu'ils s'étaient donnée de hérauts des vérités transcendantes (des mythes et autres puissances cosmiques). L'artiste des masses – Trotski, dans sa phase bolchevik, l'avait proclamé – se devait, lui, d'être un médiateur, un miroir, une éponge...

Ayant décidé de devenir artiste, Warhol s'en prend au mythe de Pollock, le parangon de l'artiste d'avant-garde américain. *Danse Diagram – Tango* (début 1962) applique au tableau la mise à plat caractéristique de la fabrication des œuvres de Pollock. Transformant l'« arène » des peintres de l'expressionnisme abstrait en piste de danse de charleston et de fox-trot, les peintures de Warhol purgent de leur gravité existentielle la « danse » de Pollock autour de ses toiles (à la fin des années 1950, Allan Kaprow impose la lecture d'une « chorégraphie » pollockienne).

Un soir de 1943, venu livrer le tableau (*Mural*) que lui avait commandé Peggy Guggenheim, Jackson Pollock avait scandalisé l'assistance rassemblée pour une « party » en urinant dans la cheminée de son hôtesse. En 1961, Andy Warhol réalise une série d'œuvres (*Piss Paintings*) qui reproduisent ce geste symbolique d'une peinture « couillue[22] ». Des années plus tard, cet hommage ironique prendra une forme monumentale, avec la série des *Oxydations*, conçues suivant la même « technique ».

Au début des années 1960, critiques et artistes new-yorkais sont conscients de la rupture qu'opère l'apparition du pop art. Pour éviter de jeter l'idéal avant-gardiste avec le bain moussant de l'art pop, Harold Rosenberg prend fait et cause pour Claes Oldenburg, dont l'art reste à ses yeux porteur d'« objectifs psychologiques et sociaux...[23] » – soit les qualités qu'il avait lui-même attribuées aux œuvres de l'expressionnisme abstrait. Les « grognards » de l'avant-garde, les artistes familiers du Cedar Bar, ne se trompent pas sur l'incompatibilité radicale de leur art avec



Fig. 2 : Andy Warhol, *Vitrine du magasin Bonwit Teller,*
New York, avril 1961 (dans laquelle figurent *Advertisement*,
Little King, *Superman*, *Before and After* et *Saturday's Popeye*)

celui des artistes pop. Lorsque leur galeriste, Sidney Janis, décide d'organiser l'exposition « New Realists » en 1962, Mark Rothko, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, William Baziotes (à l'exception de Kooning) rompent tout lien avec sa galerie.

L'émergence de la figure de Marcel Duchamp au sein de l'art américain est concomitante de l'effacement de l'expressionnisme abstrait. Présent de façon pratiquement continue à New York depuis 1915, Duchamp traverse les années 1960 dans un quasi-anonymat. L'apparition aux États-Unis d'une peinture d'avant-garde, faisant de son « opacité », de sa « physicalité », de son « opticalité », l'horizon ultime de ses recherches, ne pouvait qu'inspirer un bâillement d'ennui (la plus radicale de ses postures militantes) à un Duchamp dénonciateur récidiviste de la « bêtise » de l'art « rétinien ». À la mythologie postromantique de l'artiste expressionniste abstrait, Duchamp n'avait cessé d'opposer une attitude de passivité plus ou moins feinte. Son retour à l'avant-scène de l'art américain était en grande partie due à la mutation poétique résultant d'un engouement soudain pour les pensées extrême-orientales. Des références indiennes des auteurs de la Beat Generation à la popularité des conférences données à New York par les maîtres de la pensée zen, les philosophies orientales conquièrent l'intelligentsia américaine au début des années 1950. John Cage est la figure de proue de cette translation culturelle qui conduit les artistes américains à adopter une esthétique du désinvestissement subjectif, à explorer les voies d'un art de la « passivité ». La « composition » de quatre minutes trente-trois secondes de silence de Cage reste l'œuvre emblématique de cette esthétique, par laquelle s'efface le principe démiurgique, consubstantiel à la création d'avant-garde. Par ce geste d'effacement radical, il ouvre la voie à un art qui renonce à révéler, à même tout simplement dire, pour célébrer des sons et des bruits dans la genèse desquels il n'a pris aucune part. Warhol reprendra cette ascèse à son compte : « [...] la vie personnelle et l'amour personnel sont les deux sujets qui n'intéressent pas le sage de type oriental[24]. »
Cage joue également un rôle essentiel dans la redécouverte de l'œuvre de Duchamp par les artistes américains. C'est lui qui initie Robert Rauschenberg à une œuvre que l'artiste des *combine-paintings* découvre concrètement à l'occasion de l'exposition Dada qu'organise la galerie Sidney Janis en 1954. La même année, Rauschenberg se rend au Philadelphia Museum of Art où sont inaugurées les salles consacrées aux œuvres de Duchamp de la collection Arensberg. Le critique Brian O'Doherty note que la « beauté d'indifférence[25] » que Duchamp recherchait pour ses *ready-made* caractérise également l'œuvre de Rauschenberg, qui « ne reconnaît pas les catégories du beau et du laid, s'intéresse seulement à ce qui est là[26] ». Lorsque paraît en 1959 la monographie que Robert Lebel consacre à l'œuvre de Duchamp, Rauschenberg n'est pas le seul à lui vouer alors un « intérêt passionné[27] ». Le détachement de Duchamp, ses assauts répétés contre la mythologie de l'artiste inspiré deviennent bientôt la norme de l'art américain. Des peintures à bandes de Frank Stella (1960) au transfert pictural des bandes dessinées opéré par Roy Lichtenstein, partout se dégonflent les baudruches postromantiques.
Andy Warhol emprunte à Marcel Duchamp nombre de ses stratégies et de ses comportements : sa virtuosité à esquiver le dilemme

du choix, son usage militant de la féminisation, sa défiance récurrente à l'endroit de la peinture. La féminisation de Warhol fait écho aux travestissements répétés de Duchamp. Là où ce dernier endosse par intermittence le masque de Rrose Selavy, Warhol cultive à temps plein son image de « tante ». Appliquée de façon littérale aux symboles du pouvoir et de l'autorité, cette féminisation conduit Warhol à transformer Mao Tse-Tung en une flamboyante drag queen – une posture qui, dans sa forme artistique, devient, pour Lucy Lippard, la norme de l'art américain : « Au début des années 1960, les artistes mâles investissent le domaine de la femme et saccagent en toute impunité. Cela donnera le pop art, le plus populaire mouvement artistique américain qui ait jamais existé[28]. »

Aux combats héroïques contre les anges de l'inspiration, aux audaces prométhéennes, succèdent un consentement passif, un déplacement subtil, un art du leurre et du maquillage, une tactique qui trouve dans le *ready-made* son application parfaite – un *ready-made*, comme il se doit, lui-même féminisé. Les *gender studies* ont relevé le caractère « domestique » de l'iconographie du pop art. Warhol trouve ses sujets au fond du panier de la ménagère : boîtes de Brillo, de corn flakes Kellogg's, de jus de pomme Mott's, de Ketchup, de légumes Del Monte dupliquées sont les uniques sujets de sa première exposition à la Stable Gallery (1964).

Duchamp est le seul artiste pour lequel Warhol manifeste une curiosité tenace. Présent à Los Angeles pour son exposition à la Ferus Gallery, il assiste le 8 octobre 1964 au vernissage de la rétrospective de l'œuvre de Duchamp qu'organise le Pasadena Museum of Art. Deux ans plus tard, Warhol se rend chez Cordier et Ekstrom pour y filmer le « peintre défroqué », invité d'honneur d'une exposition de la Chess Association. Duchamp est la seule personnalité à laquelle Warhol ait envisagé de consacrer un film de vingt-quatre heures. Plusieurs œuvres rendent compte de cette admiration. *Handle with Care – Glass – Thank you* de 1962 a pu apparaître comme un hommage au *Grand Verre*, un clin d'œil à l'accident par lequel il s'est trouvé brisé. La citation duchampienne ne fait plus aucun doute avec les *Thirteen Most Wanted Men* qu'imagine Warhol pour orner le pavillon des États-Unis de l'Exposition universelle de New York. Les portraits des hommes les plus recherchés par les services de police américains transposent directement le *Wanted / 2000 reward*, un avis de recherche que Duchamp avait utilisé comme affiche pour sa rétrospective à Pasadena (*Wanted $ 2 000 reward*, 1923).

Si elles ne relèvent pas de l'hommage direct, certaines œuvres témoignent d'une singulière parenté d'esprit. Dans le même registre, les toiles produites par du sperme éjaculé réalisées par Warhol au milieu des années 1970 font écho à la « technique » employée par Duchamp dans une de ses « compositions » (le *Paysage fautif* offert à Maria Martin comme *unicum* dans son exemplaire de la *Boîte-en-valise*). David Bourdon relate en outre que Warhol a pensé à une œuvre voyeuriste qui ressemblerait à *Étant donné*[29].

Duchamp et Warhol partagent une même défiance à l'endroit d'une peinture devenue l'objet d'un culte fétichiste. Duchamp donne à ce soupçon la forme radicale d'un renoncement, qui le conduit, à partir de 1915, à se présenter comme un peintre « défroqué ». Dans les pas de son aîné, Warhol annonce en 1965 qu'il renonce à la peinture, au profit du cinéma. Cette abjuration prend la forme d'une exposition manifeste (1966, galerie Castelli), dans laquelle les peintures attendues sont remplacées par un papier peint au motif répété de vaches psychédéliques (un veau d'or démultiplié pour dire son rejet des images idolâtres ?).

Pour tout objet susceptible de satisfaire l'appétit des collectionneurs, Warhol y présente ses nuages argentés gonflés d'hélium : « On ouvre une fenêtre, on les laisse s'envoler, et ça fait un objet en moins ! », commente-t-il, sardonique[30]. L'atteinte la plus insidieuse, la plus efficace, au prestige de la peinture tient à la négation des attributs qu'elle hérite de sa définition romantique. Expression subjective, inspiration, talent, savoir-faire se voient systématiquement contestés par Warhol, qui leur oppose passivité, délégation, production « industrielle ». Cette démystification est un écho profane de cette *kénose*, de cet affaiblissement de la puissance des images mis doctrinalement en jeu dans les icônes que contemplait Warhol, chaque dimanche dans l'église de St. Vincent Ferre ou à St. Mary's Byzantine Ruthenian Rite Church.

L'héritage de Duchamp est double, comme l'est la figure Janus de Marcel et de Rrose, comme l'était sa participation à Dada et au surréalisme. Warhol se fait dadaïste en travaillant méthodiquement au désinvestissement symbolique de l'œuvre d'art. Il assume l'héritage du surréalisme par son attitude bienveillante à l'endroit des formes de l'art populaire.

Dès sa première exposition en Amérique[31], le surréalisme est rapproché des formes de ce divertissement que s'efforceront bientôt d'endiguer les critiques formalistes. « Nous l'avons tous rencontré [le surréalisme] et quelques-uns en ont reconnu l'esprit, plus dilué et popularisé dans *Mickey Mouse* et dans les *Silly Symphonies* », écrit le critique du *Hartford Time*[32]. Collectionneur précoce d'un art construit, abstrait, Albert Eugene Galatin décèle dans les tableaux de Dali « un cocktail de Maxfield Parrish et de Vermeer, avec une formidable pointe de quelque chose d'extrêmement malsain[33] ». Maxfield Parrish (1870-1966), aujourd'hui tombé dans l'oubli, était dans les années 1920 le peintre le plus célèbre des États-Unis. En 1963 encore, *Time Magazine* le plaçait dans la triade des artistes les plus connus du grand public, aux côtés de Cézanne et de Van Gogh. Par son style réaliste, son iconographie délicieusement mièvre, l'œuvre de Maxfield Parrish annonce celle de Norman Rockwell (*Fig. 1*), qui devait, quelque temps plus tard, provoquer des haut-le-cœur à Clement Greenberg. Parrish est le premier artiste à avoir véritablement tiré tout son parti des techniques modernes de reproduction. Ses saynettes édifiantes, reproduites sur des calendriers, en posters, sur les pages des magazines, constituaient l'ornement standard du « home » américain. Les accointances du surréalisme avec la culture de masse sont soulignées par la présence de bandes dessinées dans l'exposition surréaliste qu'organise Julian Levy à New York en 1932[34]. Ces liens avec l'*Entertainment* prennent une valeur évidente en 1939, quand Dali, dont l'art et le personnage sont identifiés au mouvement outre-Atlantique, réalise le pavillon du « Rêve de Vénus » pour l'Exposition internationale de New York, ou encore lorsqu'il conçoit, à grand renfort de publicité, l'installation des vitrines d'un grand magasin de la 5e Avenue.

L'aisance du surréalisme à composer avec la « camelote » et autres formes du kitsch populaire lui vaut les foudres de l'orthodoxie avant-gardiste. En 1935, Alfred Barr, directeur du MoMA, écrit que « dadaïsme et surréalisme semblaient être pour les tenants de l'extrême avant-garde, des mouvements réactionnaires, et en effet, c'est ce qu'ils sont[35] ». Quatre ans plus tard, c'est Clement Greenberg qui renforce la digue avant-gardiste, menacée par l'ouragan dalinien : « [...] le surréalisme dans les arts plastiques est une tendance réactionnaire qui tente de restaurer un "sujet" extérieur[36]. »

Julian Levy, qui introduit le surréalisme aux États-Unis, souligne, parmi les premiers, ce que le pop art lui doit. En 1911, Guillaume Apollinaire écrivait qu'« il sera peut-être réservé à un artiste aussi dégagé de préoccupations esthétiques, aussi préoccupé d'énergie que Marcel Duchamp, de réconcilier l'art et le peuple[37] ». C'est au pop art, à son « commonisme » hérité de Duchamp, qu'il reviendra d'accomplir cette prophétie.

Le commonisme d'Andy Warhol

« Quel homme digne du nom d'artiste
et quel amateur veritable a jamais confondu
l'art avec l'industrie ? »

Charles Baudelaire, *Le Public et la Photographie*, Salon de 1859.

Au temps du maccarthysme, nul doute qu'Andy Warhol eût été suspecté de sympathies communistes. Ses peintures de marteaux et de faucilles, ses nombreuses effigies de Lénine auraient suffi à alimenter ce soupçon. La « citation inconsciente » de Brecht, venue aux lèvres de l'artiste dans l'interview qu'il accorde à Gene Swenson en 1963, n'a pas échappé aux gardiens de la ligne « octobriste ». Warhol comptait en outre un certain nombre de « marxistes » patentés parmi ses proches – parmi ceux-là, De Antonio (présenté comme « marxiste » par David Bourdon), qui conseilla à Warhol d'opter pour une facture impersonnelle, réaliste, et de renoncer à un néo-expressionniste (symptomatique d'un individualisme bourgeois) pour ses premières transpositions de BD.

Communisme et consumérisme partagent un même projet d'élever les masses au rang de prescripteur de ses formes et de ses actions. De cette idéologie, Warhol s'est fait le militant exemplaire. Les vecteurs du commerce sont ses premiers médiums. En 1949, la revue *Glamour* est la première à accepter de publier ses dessins.

Cynisme, provocation ou conscience aiguë d'entrer, par ce sacrifice de la subjectivité, en contact avec un désir, une sensibilité collective, il ajoute : « Après toutes ces retouches, les dessins avaient du sentiment, ils avaient un style[38]. » Grâce à cette ductilité exemplaire, Warhol accède en quelques années au panthéon des dessinateurs commerciaux. Dans les vitrines des grands magasins, il déploie le même « génie » paradoxal, nourri d'une aspiration à l'anonymat. Alors que Rauschenberg et Johns, contraints économiquement de réaliser les vitrines de Bonwit Teller, jugent ce travail dégradant et recourent, pour le mener à bien, au pseudonyme de « Matson Jones », Warhol, lui, ne craint pas de présenter ses propres tableaux au milieu d'un assemblage de mannequins (*fig. 2*). Carrefour des produits du commerce et des masses, la vitrine appartient à l'imaginaire des surréalistes (*Le Paysan de Paris* d'Aragon s'attache à la poésie des passages, ces rues transformées en vitrine continue). Dali, à New York, en fait un lieu d'expression stratégique. Pendant la guerre, Duchamp y a déployé son sens de la provocation (*fig. 3*).

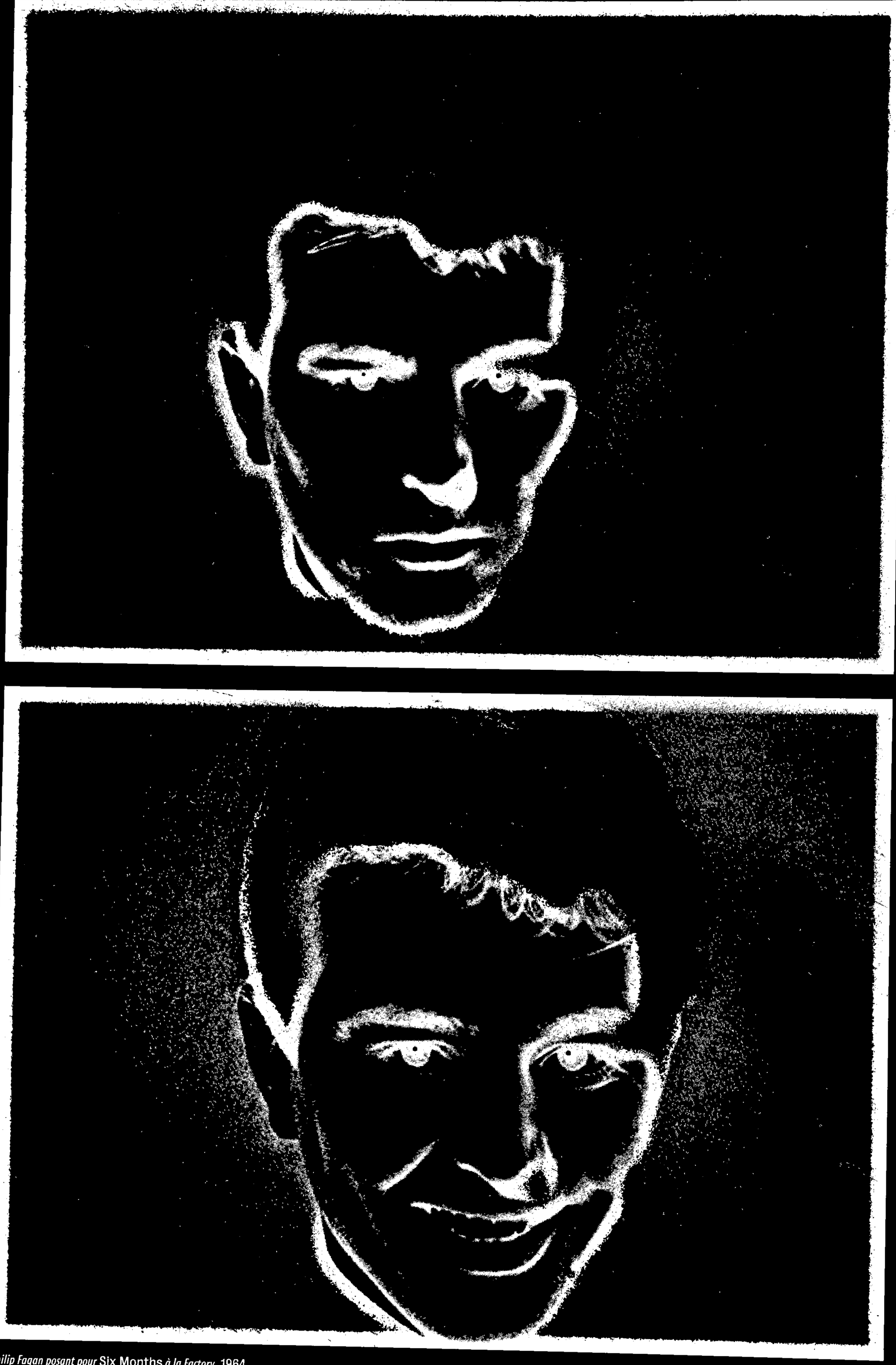


Fig. 3 : Marcel Duchamp,
***Vitrine de la librairie* Gotham Book Mart *décorée pour la sortie de la revue* Arcane 17 *dirigée par André Breton*,**
New York, 1945

Kiesler, en 1930, leur consacre un ouvrage, *Comtemporary Art Applied to the Store and its Display*, dans lequel il invite à y transposer les modèles puisés dans les œuvres de « Mondrian, Braque, Ozenfant, Doesburg, Arp, Léger, Miro et autres[39] ». Avec l'installation fondatrice de Claes Oldenburg, *The Store*, la vitrine devient l'espace naturel du pop art.

Le second lieu que le consumérisme (le « commonisme ») américain comme le communisme soviétique associent emblématiquement aux masses est l'usine, la chaîne de montage. Warhol a baptisé son atelier la « Factory ». « L'"Usine" n'est pas un plus mauvais nom qu'un autre. Une usine, c'est là où l'on construit des choses. C'est là que je fabrique ou que je construis mes œuvres[40]. » La Factory produit à la chaîne des œuvres à la qualité constante. La sérigraphie est la technique la plus adaptée à ce productivisme : « Je voulais quelque chose de plus fort qui donne l'impression d'avoir été réalisé sur une chaîne de montage[41]. » Elle seule permet une productivité capable (en théorie au moins) de satisfaire l'appétit des masses. « Les moyens mécaniques sont d'aujourd'hui. En les employant je peux apporter l'art à plus de gens[42]. » Elle seule permet d'accomplir l'utopie commoniste/communiste de l'art. « Le pop art est pour tout le monde. Je ne crois pas que l'art devrait être réservé à une élite ; je pense qu'il doit s'adresser à la masse des Américains, qui, en général, l'acceptent assez bien[43]. »

1. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 90.
2. Pour qualifier l'esthétique nouvelle qui apparaît avec le pop art, Ivan Karp, la « tête chercheuse » de la galerie Castelli, suggère le terme de « commonism », *cf.* TOMKINS (Calvin), *Off the Wall : the Portrait of Robert Rauschenberg*, New York, Picador, 2005, p. 162.
3. MARCUSE (Herbert), *L'Homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Éditions de Minuit, 1962, p. 82.
4. TOYNBEE (Arnold), « The Mammoth Mirror », *Time*, 12 octobre 1962.
5. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 89.
6. WARHOL, *Entretiens*, p. 41.
7. TOCQUEVILLE DE (Alexis), *De la démocratie en Amérique*, Paris, Gallimard, coll. Folio histoire, n° 13, 1961, p. 75.
8. *Ibid.*, p. 77.
9. SAINT-SIMON DE (Claude Henri) [dir.], *Les Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Bossange père, 1825, p. 341.
10. LAVERDANT (Désiré), *La Mission de l'art. Du rôle des artistes*, Salon de 1845, Paris, La Phalange, 1845, p. 4.
11. *Ibid.*, p. 10.
12. TROTSKI (Léon), *Littérature et révolution*, Paris, Union générale d'édition, coll. 10/18, 1964, p. 147.
13. *Ibid.*, p. 170.
14. Le plus américain des artistes est de ce point de vue Kiesler qui, en 1930, rédige son *Contemporary Art Applied to the Store and its Display.*
15. GREENBERG (Clement), « Avant-garde et kitsch », *Art et culture, essais critiques*, Paris, Macula, 1989, p. 15-16.
16. *Ibid.*, p.10.
17. *Ibid.*, p. 21.
18. ROSENBERG (Harold), *La Tradition du nouveau*, Paris, Éditions de Minuit, p. 266.
19. GELDZAHLER (Henry), *in* SELZ (Peter), « A Symposium on Pop Art », *Arts Magazine*, avril 1963, p. 37.
20. TILLIM (Sidney), « Month in Review », *Arts Magazine*, New York, vol. 36, n° 5, février 1962, p. 34-36.
21. WARHOL, *Popisme*, p. 36.
22. *Cf.* CR, vol. 1, p. 469.
23. *Cf.* Marilyn, *in* ROSENBERG (Harold), *The De-définition of Art*, Paris, Jacqueline Chambon, 1991, p. 121.
24. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 43.
25. O'DOHERTY (Brian), *American Masters : the Voice and the Myth*, New York, Random House, 1974, p. 112.
26. TOMKINS (Calvin), *Off the Wall : the Portrait of Robert Rauschenberg*, New York, Picador, 2005, p. 105.
27. *Ibid.*, p. 155.
28. LIPPARD (Lucy), *From the Center : Feminist Essays on Women's Art*, New York, Dutton, 1976, p. 56.
29. *Cf.* BOURDON, 1989, p. 316.
30. *Ibid.*, p. 230. Et ces « nuages », comme le relève David Bourdon, ne peuvent manquer de rappeler les sacs de charbon que Duchamp avait installés au plafond de la galerie Maeght en 1947, dans l'exposition du surréalisme.
31. C'est en 1931 que le Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut) organise la première exposition surréaliste aux États-Unis : « Newer Super Realism ».
32. Catalogue *Surrealism and Modernism*, Wadsworth Atheneum Museum of Art, 10 avril 2003-18 janvier 2004.
33. Catalogue *Surréalisme dans la collection du MoMA*, 16 juin-30 juillet 1978, cité par Carolyn Lanchner.
34. Joseph Cornell est le premier à faire entrer des portraits d'actrices hollywoodiennes dans ses œuvres : *Untitled (Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall)*, 1946.
35. « Modern Works of Art : 5th Anniversary Exhibition », New York, MoMA, 1935, p. 16.
36. GREENBERG (Clement), « Avant-garde et kitsch », *Art et culture, essais critiques*, Paris, Macula, 1989, p. 13.
37. APOLLINAIRE (Guillaume), *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1991, p. 48.
38. SWENSON (G.R.), « What is pop ? », *Art News*, novembre 1963, p. 26.
39. Cité par Cécile Whiting, *A Taste for Pop*, Cambridge University Press, 1997, p. 16.
40. Warhol, « Underground Films : Art or Naughty Movies », entretien avec Douglas Arango, juin 1966, cité *in* BUCHLOH, 1990, p. 40.
41. WARHOL, *Popisme*, p. 48.
42. Entretien avec Douglas Arango, juin 1966.
43. WARHOL, *Entretiens*, p. 104.



Philip Fagan posant pour Six Months *à la Factory*, 1964

Living Portrait

Boxes

Philippe-Alain Michaud

« Tout ce qui passe sur un visage d'homme au cours d'une seule heure est inimaginable[1]. »
Elias Canetti

En 1964, un an après avoir inauguré la pratique des photomatons, Warhol réalisait ses premiers Screen Tests et déclarait : « Tout au long de l'année, nous avons tourné des films muets. Des films, des films et encore des films. Nous en tournions tellement qu'on ne prenait même pas la peine de donner des titres à la plupart d'entre eux. Des amis passaient et s'installaient devant la caméra, stars de la bobine d'un jour[2]. » Démentant cette indifférence de façade (mais pour Warhol, l'indifférence est un principe, voire une méthode), de 1964 à 1966, plus de cinq cents *Screen Tests* seront tournés selon un protocole méticuleux et invariable, composant une sorte de carnet de croquis filmiques – l'archive des figurants appelés à comparaître sur la scène de la Factory –, croquis dont les longs métrages accentueront les traits jusqu'à la caricature.

Ces « bouts d'essai », d'une durée approximative de trois minutes (la durée d'un chargeur), sont tournés avec une caméra Bolex 16 mm, en format carré (1/33), la plupart du temps en noir et blanc, en une seule prise, en plan fixe et sans montage. Ils sont projetés directement sur un mur à seize images par seconde[3], au seuil du scintillement, au point où la fermeture et l'ouverture régulières du volet laissent apparaître la suture entre les photogrammes et la structure discontinu du ruban filmique. Les *Screen Tests* déclinent une série d'actions simples, volontaires ou involontaires, anodines et infiniment diverses : fumer, mâcher (de la gomme), se sucer un doigt, se recoiffer, passer sa langue sur ses lèvres ou les toucher de ses doigts, suer, pleurer, parler, chanter, remuer la tête au son d'une musique insonore et sans source visible, et surtout (toujours), regarder – ailleurs, ou dans l'objectif de la caméra.

Différents fonds, alternativement clairs et sombres, sont utilisés en fonction de la complexion des modèles (blonds ou bruns, bouffis ou émaciés, peau sombre ou claire, grasse ou sèche...), de la lumière, ou peut-être de l'humeur du jour : tissus épinglés au mur, écrans de cinéma portables, mur de brique ou cloison de bois peint, rouleau de papier, ou simplement le décor argenté de la Factory, mais toujours des fonds monochromes que seules viennent moduler la disposition et l'intensité des lumières. Des accessoires apparaissent parfois (cigarette, collier, lunettes noires, barre de chocolat, bouteille de Coca), comme les instruments d'un typage qui prolonge la personnalité du modèle ou l'emblématise : ils peuvent aussi – simultanément ? – n'avoir aucune signification.

Les *Screen Tests* sont parfois exécutés en deux ou trois versions successives, qui se différencient par un léger changement dans le cadre ou la position du modèle (le dernier portrait presque immanquablement plus rigide et plus composé), et parfois recadrés sur un détail – une bouche, un œil – filmé en très gros plan. Sur le modèle des *silkscreens* démultipliés et ajointés bord à bord, et dont la dénomination même renvoie à l'univers du cinéma, plusieurs séries de *Screen Tests* sont montées bout à bout : *Thirteen Most Beautiful Women*, *Thirteen Most Beautiful Boys*, *Fifty Fantastic and Fifty Personalities* et *Six Months*, un projet inachevé pour lequel Warhol devait réaliser chaque jour pendant six mois un portrait de son boyfriend Philip Fagan (leur relation ne dura pas assez longtemps). Certains *Screen Tests* enfin, associés à des gélatines de couleur, serviront de décor aux performances de l'*Exploding Plastic Inevitable* (*Fig. 1*). Projetés à l'arrière de la scène et sur les musiciens du Velvet Underground, ils reproduisent leurs effigies à grande échelle – contrepoint visuel du son « brut et cru » du groupe : « Brut et cru, c'était aussi ce que je voulais pour mes films[4]. »

Dans la scénographie des *Screen Tests*, Callie Angel, l'auteur du catalogue raisonné des films de Warhol, a pu déceler une évolution stylistique : les plus anciens sont rigoureusement symétriques, les modèles regardent devant eux, éclairés uniformément par la gauche et par la droite, cet éclairage créant une ombre régulière divisant les deux moitiés du visage du poseur. Avec l'apparition des portraits de trois quarts, l'effet sculptural s'accentue : les éclairages deviennent asymétriques et multiples, indirects ou diffus, et s'intensifient, créant de forts contrastes et des modulations d'ombres et de lumières dans les différentes zones de l'image. Parfois, une lampe installée derrière le modèle l'enveloppe dans un halo lumineux qui le dématérialise, lui enlève sa densité et semble le transférer sur

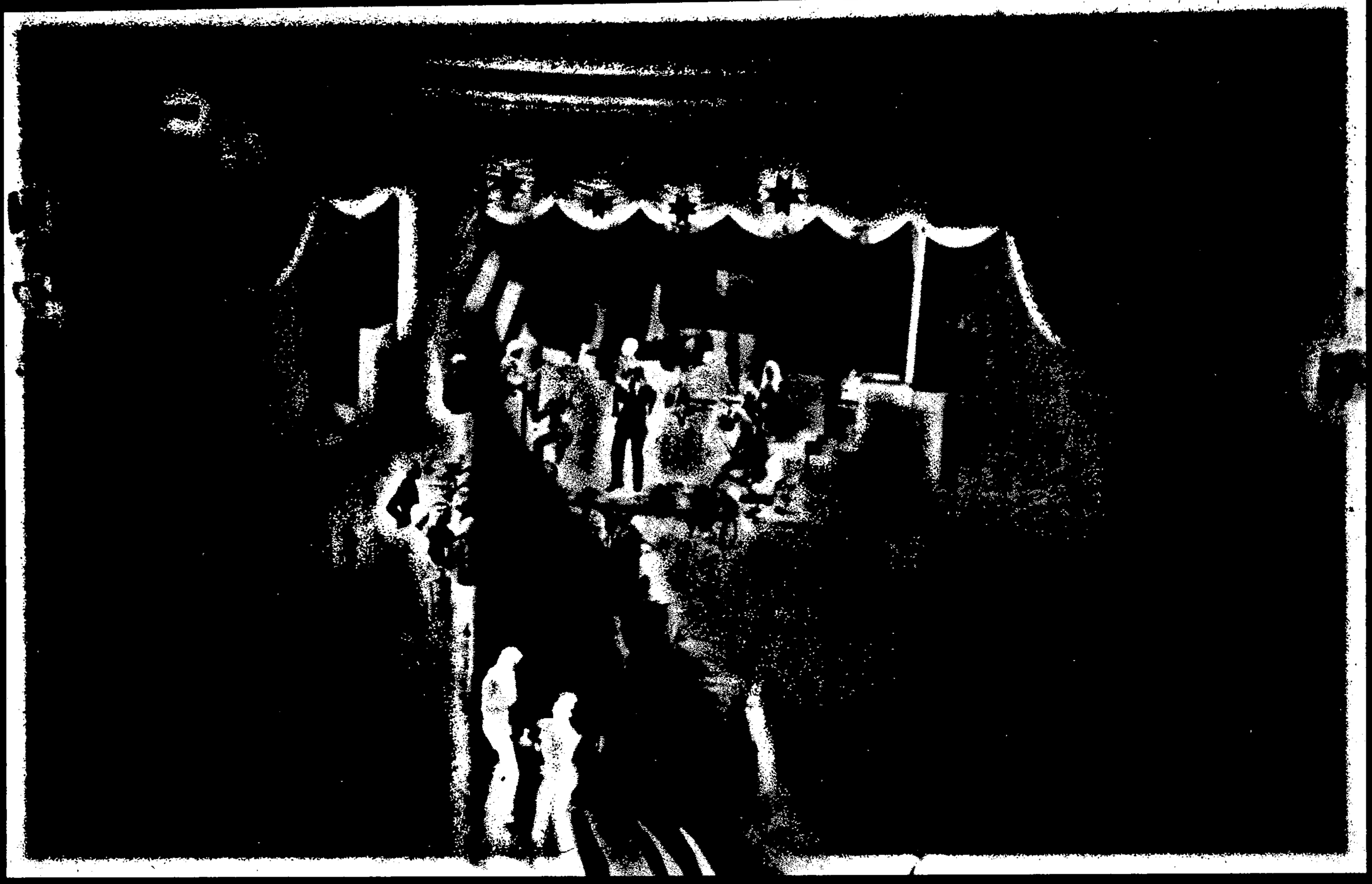


Fig. 1 : Andy Warhol, *The Exploding Plastic Inevitable*,
New York, *Dom*, avril 1966
Photo : Nat Finkelstein

un plan idéal. Les films s'ouvrent invariablement sur une image blanche, à la surface de laquelle se révèle progressivement l'effigie du poseur, et s'achèvent invariablement sur une surexposition aléatoire, qui se décompose en deux temps : l'image disparaît une première fois dans le halo de lumière blanche produit par la disparition de la couche d'émulsion, réapparaît fugitivement à la manière d'un repentir, avant de s'évanouir définitivement dans la transparence de la pellicule. Confondant étrangement l'expérience du tournage et celle de la projection, l'actrice Sally Kirkland commentait en termes quasi théologiques ce phénomène de surexposition auquel elle avait été soumise : « On s'assied et on fixe la caméra, et au bout d'un moment, votre visage se met à se désintégrer[5]. »

Dans un entretien de 1962, David Bourdon remarquait à propos des *50 Marilyn x 2* : « Dans la partie centrale, où l'image a été transférée avec beaucoup de soin, les portraits avaient le tranchant et le réalisme d'un film d'actualités ou d'un film de Marilyn. Mais sur les bords, surtout à droite, le noir perdait de son intensité, devenant presque gris, de telle sorte que les portraits avaient l'air de s'évanouir dans les limbes[6]. » La structure des *Screen Tests* transpose dans la diachronie l'agencement synchronique des portraits peints : les fins de bobines sont l'équivalent des bords des tableaux, une zone de moindre intensité où s'estompent les contrastes. Et le défilement ralenti à seize images par seconde, révélant la discontinuité des cadres qui se succèdent sur le ruban de pellicule, reprend la disposition des toiles agencées en panneaux[7], transformant le passage continu des photogrammes et des plans en une succession de cadres divisée par le battement rythmique de la saccade cinématographique.

Parfois, Warhol enclenchait la caméra et s'éloignait, laissant ses modèles se débrouiller seuls avec leur image.

À Gerard Malanga lui demandant en 1967 pourquoi il laissait tourner sa caméra aussi longtemps, Warhol répondait : « Eh bien, de cette façon, je peux saisir les gens quand ils sont eux-mêmes, au lieu de préparer une scène et de la tourner, et de laisser les gens jouer les rôles qui étaient écrits, parce que c'est bien mieux de jouer naturellement que de jouer comme quelqu'un d'autre[8]. » L'étirement de la durée affranchit l'image de la fiction (« Si vous regardez quelque chose assez longtemps, disait Warhol, toute signification disparaît[9] »), réduisant l'événement filmique à un pur phénomène de comparution : à la manière des figurants des premiers temps de la photographie que la faible sensibilité des émulsions contraignait à d'interminables poses, les modèles des *Screen Tests* s'installent dans l'épaisseur temporelle du plan, c'est-à-dire y inscrivent leur aura[10].

Le monde des *Screen Tests* est un monde silencieux, incolore, un espace solipsiste dans lequel un sujet aux gestes inhibés, cadré frontalement et en gros plan, se trouve pris dans la répétition monotone d'une tâche unique infinie et infiniment diverse – le simple fait d'exister. À la faveur du défilement ralenti, les modèles flottent dans le champ changé en aquarium, enveloppés d'une sorte de torpeur hypnotique : les mouvements les plus infimes, dilatés dans le temps, acquièrent une prégnance irréelle. Le moindre accident sur un visage – un battement de paupière, une larme, un sourire qui vient altérer la fixité du plan et, pour ainsi dire, troubler sa surface – fait événement et prend une dimension dramatique. Irving Blum durant une projection de *Kiss*, croyant regarder une image fixe de Marisol et la voyant soudain cligner des

yeux, se souvient que ce simple clignement lui apparut comme une déflagration[11].

Warhol : « Mon meilleur acteur a été celui qui n'a cligné de l'œil que trois fois en dix minutes. »
Bourdon : « Est-ce que tu ne confonds pas cligner des yeux et jouer ? »
Warhol : « Oui[12]. »

Toujours à David Bourdon en 1971, Warhol déclarait : « Les actrices et acteurs professionnels ne vont pas bien dans mes films, ils ont trop de choses dans la tête[13]. »Jonas Mekas, dans *Film Culture*[14], rapprochant cette recherche de la pure surface de la démarche du cinéma-vérité, notait que Warhol dans ses films abandonnait toute forme de cinématisme pour se concentrer sur les images les plus plates possibles, de la manière la plus plate possible, afin de faire apparaître le monde plus intensément dans son objectivité et sa littéralité. Son cinéma marquait ainsi, selon lui, par une sorte de passage à la limite, la substitution de l'expérience de la chose même à celle de sa représentation. Mais le dispositif warholien, dont les *Screen Tests* sont à la fois le prototype et l'épure, plus profondément sans doute que ne le laissait entendre Mekas, vise moins à objectiver le caractère documentaire de l'image qu'à substituer de manière bressonienne à la fiction de l'acteur la plasticité du modèle. Dans ses *Notes sur le cinématographe*, Robert Bresson écrit :

« Pas d'acteurs.
(Pas de direction d'acteurs.)
Pas de rôles.
(Pas d'études de rôles).
Pas de mise en scène.
Mais l'emploi de modèles pris dans la vie.
ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE (acteurs)[15]. »

Ce refus du jeu, du récit et de la théâtralisation du corps induit un déplacement de la conception du film en direction de la peinture : « Comment se dissimuler, écrit encore Bresson, que tout finit sur un rectangle de toile blanche suspendue à un mur ? (Vois ton film comme une surface à couvrir[16].) » À son style prescriptif près, Warhol pourrait reprendre à son compte cette formule : c'est le même parti pris typologique et antipsychologique qui rabat dans les *Screen Tests* les propriétés du portrait filmé sur celles du portrait peint, appelant une véritable redéfinition des termes mêmes dans lesquels est pensé le film.
Jean-Claude Lebensztejn a noté que le travail de la texture cessait d'être, chez Warhol, comme il l'avait été dans le contexte de l'expressionnisme abstrait, un indice d'intériorité pour devenir celui d'un pur dehors[17] : ce « pur dehors » trouve son lieu d'élaboration spécifique dans le portrait qui sera pour Warhol l'icône même de la superficialité. De même que, dans les portraits peints, la matière de la peinture s'ajoute à la forme mécaniquement impressionnée à la manière d'un maquillage, dont Warhol souligne l'absence d'adhérence en décalant légèrement les aplats de couleur des lignes de contour, la texture des portraits filmés, tout entière externe, repose sur l'incidence et la dramatisation des lumières. Les visages, à moitié mangés par l'obscurité, se creusent d'ombres animées d'imperceptibles secousses, qui introduisent dans les traits du modèle un jeu de différences discrètes, empêchant la profondeur et, avec elle, l'individualité de se constituer.

En 1966, dans un entretien avec David Ehrenstein, Warhol se disait fasciné par les commencements du cinéma[18]. L'usage des plans-séquences uniques non-montés, les fins de bobines aléatoires, la projection à seize images par seconde, les changements de lumière évoquant l'instabilité des premières pellicules orthochromatiques, les fonds monochromes sombres ou clairs devant lesquels comparaissent invariablement les figurants entrant dans l'univers de la reproductibilité – tous les traits stylistiques employés dans les *Screen Tests* renouent avec l'idiome du premier cinéma. Le tournage même, conçu comme un dispositif d'enregistrement, en reproduit le dispositif imaginaire : dans les premiers protocoles d'invention de l'appareillage filmique, l'impression des images en mouvement était en effet conçue comme un décalque de l'enregistrement des sons[19].
« La représentation imagée d'une chose, écrit Plotin, est toujours disposée à subir l'influence de son modèle ; elle est comme un miroir capable d'en saisir l'apparence[20]. » Sans doute Warhol retrouvait-il dans l'univers du film primitif les traces d'un régime de représentation archaïque dans lequel l'image n'est pas conçue en termes de champ, mais de figurabilité. Absence de profondeur, surface idéale parallèle au plan, halo lumineux entourant le personnage, qui semble suspendu en apesanteur dans le cadre : les *Screen Tests* relèvent de cette esthétique prémoderne qui gouverne le régime figuratif des icônes[21], ces images conçues comme des empreintes et ouvertes à la possibilité d'une réduplication indéfinie trouvant une sorte d'accomplissement dans la technique de la photo-impression. Dans l'icône (de *eoikein*, « ressembler »), le personnage est représenté pour lui-même, sans élaboration symbolique – il est figuré hors de tout contexte, il ne participe à aucune action[22]. La typologie invariable des modèles, pas plus que leur répétition, ne compromet l'effet de réel produit par leur comparution dans l'image ; invariance et répétition sont au contraire les garants d'un effacement de la fonction de l'agent dans la relation directe qui se noue entre le corps et son effigie. Comme sur les fonds dorés des icônes, les figures des *Screen Tests* se dissociant des arrière-plans neutres sur lesquels elles s'enlèvent, introduisent dans la procédure d'inscription l'illusion d'une dissociation de la figure et du cadre qui lui sert de réceptacle, et l'on trouve dans la tradition byzantine d'innombrables récits d'effigies qui pleurent, saignent ou respirent, c'est-à-dire s'animent à la faveur de leur ouverture à la temporalité et donnent brusquement corps à l'image, à la manière de la larme qui coule, dans le *Screen Test* n° 33, le long de la joue d'Anne Buchanan[23] (*Fig. 2*).
On dit qu'en janvier 1964, lors de la première représentation de *Sleep* au Gramercy Art Theater, quelques-uns des neuf spectateurs qui assistaient à la projection, exaspérés, se seraient précipités vers l'écran en criant à l'attention du figurant endormi: « Wake up ! » Cette intervention intempestive, répétant sous une forme inversée la réaction des premiers spectateurs de cinéma qui interprétaient la représentation filmique dans le registre de la présence réelle, témoignait d'une perspicacité certaine : la transformation du film en dispositif animiste, qui gardait une dimension minimale dans les images indéfiniment dilatées du corps endormi de John Giorno, dont seule la respiration venait rider la surface du plan (« On voit seulement John dormir pendant huit heures. Son nez et sa bouche. Sa poitrine qui respire. De temps en temps, il bouge. Son visage. Oh, c'est tellement beau[24] »), allait trouver, dans la série des *Screen Tests*, un supplément d'expressivité.
En 1963, à l'époque où il réalisait ses premiers portraits filmés, Warhol peignait aussi les *Marilyn* et disait : « Je me suis rendu compte que tout ce que je faisais avait un rapport à la mort[25]. » Au commencement de son essai consacré à la sculpture funéraire issu d'une série de conférences qu'il donna à l'Institute of Fine Arts de l'université de New York en 1956, Erwin Panofsky remarquait que, lorsque nous fermons les yeux et la bouche des morts et que nous croisons leurs mains sur leur poitrine, ces gestes accomplis envers eux sont la trace de gestes archaïques accomplis contre eux et destinés à les empêcher d'agir. Or les Égyptiens, dit-il, faisaient exactement le contraire :

[illegible] qu'immanquablement surgirait un éclair de vie, est clairement associée une signification conjuratoire, comme aux poses de trois quarts (épaules décalées par rapport au plan d'inscription et divergentes de l'axe du regard sur lequel porte l'accent de l'image) qui marquent l'arrachement de la figure à la rigidité sans [illegible] [illegible] [illegible]

1. CANETTI (Elias), *Masse et puissance* (1960), Paris, Gallimard, 1966, p. 395.
2. WARHOL, *Popisme*, p. 123.
3. La vitesse de projection des films primitifs. Aujourd'hui, la projection se déroule usuellement à vingt-quatre images par seconde, allongeant ainsi le temps de projection des *Screen Tests* à quatre minutes environ.
4. WARHOL, *Popisme*, p. 212.
5. Citée par Callie Angel, *in* ANGEL, 2006, p. 109.
6. « Warhol interroge Bourdon », 1962, *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 34.
7. Ce que Claudine Eizykman nomme « transfilage », « Andy Warhol cinéaste », *Critique*, n° 522, novembre 1990, p. 896.
8. MALANGA (Gerard), « Ma superstar favorite : note sur ma superproduction *Chelsea Girl* », *Arts*, février 1967, repris *in Entretiens*, p. 142.
9. BERG (Gretchen), « Andy Warhol, ma véritable histoire », *The East Village Other*, 1966, repris *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 110.
10. Faut-il encore en répéter la formule ? « Qu'est-ce au juste que l'aura ? Une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Un jour d'été, en plein midi, suivre du regard la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou d'une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur manifestation – c'est respirer l'aura de ces montagnes, de ces branches », Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 310-311.
11. Irving Blum, entretien avec Patrick Smith, « Andy Warhol Art and Films, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, cité par Callie Angel, *in* ANGEL, 2006, p. 12.
12. BOURDON (David), *Art in America*, mai-juin 1971, vol. 59, n° 3.
13. BOURDON (David), « Warhol as Filmmaker », *Art in America*, mai-juin 1971, p. 51.
14. Sixth Independent Film Award, *in Film Culture*, été 1964, n° 33.
15. BRESSON (Robert), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 16.
16. *Id.*, p. 36.
17. LEBENSZTEJN (Jean-Claude), « Braille mental », *Critique*, n° 522, novembre 1990, p. 877.
18. « Vous aimez Edison ? » « J'aime Edison, oh ! si j'aime Edison ! » « Est-ce qu'Edison a eu une grande influence sur vous ? » « Oh, oui. » EHRENSTEIN (David), « Entretien avec Andy Warhol », *Film Culture*, été 1966, repris *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 83.
19. C'est ainsi qu'à partir de 1888, William Kennedy Laurie Dickson travailla pour Edison à la réalisation d'un phonographe optique qu'il concevait comme la transposition du phonographe de 1877 : dans le prototype qu'il réalisa, le rouleau, mu à la main, était revêtu d'une émulsion photographique, tandis que l'aiguille, le pavillon et le diaphragme étaient remplacés par un objectif.
20. PLOTIN, *Ennéades* IV, 3, 11, trad. Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
21. Pour une analyse de l'arrière-plan philosophique qui conditionne la culture visuelle du christianisme oriental, *cf.* GRABAR (André), *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, Paris, Macula, 1992.
22. DAGRON (Gilbert), *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2008, p. 8-9.
23. ANGEL, 2006, p. 45.
24. En réalité, le film ne dure que six heures.
25. « Qu'est-ce que le pop ? », *Art News*, novembre 1963, *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 40. Sur la mort et le portrait, voir également MCILHENNY (Sterling) et RAY (Peter), « Chez Andy Warhol », *Cavalier*, septembre 1966, repris *in Entretiens*, p. 114.
26. PANOFSKY (Erwin), *La Sculpture funéraire*, Paris, Flammarion, 1995, p. 11.
27. Par exemple, dans le *tondo* des deux frères d'Antinoopolis datant du IIIe siècle (Le Caire, musée égyptien).
28. WARHOL, *Popisme*, p. 308.
29. PANOFSKY (Erwin), *op. cit.*, p. 16.
30. ANGEL, 2006, p. 14.
31. WARHOL, *Entretiens*, p. 308. Voir dans le present catalogue la reproduction de cet entretien p. 314
32. WARHOL, *Popisme*, p. 308-309.
33. « Rien à perdre », entretien avec Gretchen Berg, *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 101.



Warhol enregistrant Ondine pour a : A Novel,
New York, toilettes de la Factory, 1965-1966
Photo : Stephen Shore

Jeune homme de l'artiste en portrait

Pierre Guglielmina

« L'ordre de la concurrence est employé contre lui-même ; les aristocraties
sont supplantées ; et, au milieu de la paralysie générale
d'une société démente, la volonté des confédérés se manifeste dans l'action »

James Joyce

« Et il ouvre des voies nouvelles à la nature »

Ovide

« Je me tiens dans un climat gratuit »

Friedrich Hölderlin

Vers le milieu des années 1980, au faîte d'une mondanité surexposée, Andy Warhol déclare : « J'irais même à l'inauguration d'une cuvette de WC. » Manière raffinée de rappeler à la société *in* autour de quel pot elle ne cesse de tourner ? Sourire en coin, à froid et sans moustache, en hommage décalé à l'urinoir ruineux de Marcel Duchamp ? Ou plutôt clin d'œil appuyé à un cliché de Stephen Shore déjà ancien, mais plus que jamais pertinent, réalisé à la grande époque de la Factory ? La superstar Ondine et lui auscultaient, marteau et micro en main, une cuvette de WC[1]. Précisément. Façon belliqueuse pour Warhol d'enfoncer le clou ? Ou de rappeler qu'il philosophe à coups de marteau ? Ou encore d'insister sur le fait qu'il dit quelque chose qui ne sera jamais enregistré ? Et qu'il va le répéter quand même, jusqu'au bout ?

Un micro, un marteau. En août 1965, Warhol s'adjuge la parole. Un marteau, un micro, une cuvette de WC. Warhol est un maître absolu de la composition, et cette photo, où il s'interpose, entre prise de vue et prise de son, est là pour figurer, avec une évidence allégorique, dans quelles conditions il l'a trouvée, cette parole : dans les toilettes tapissées de papier argent de l'Usine, menacée par le martèlement de la communication publicitaire, l'enregistrement mercantile et l'évacuation refoulante. La publicité, ce nouveau langage communautaire, Warhol le parle couramment. L'archivage intéressé, élevé au rang de pratique magique ou policière, il l'a retourné en procédé permanent et dispendieux, magnétophones et caméras tournant sans relâche. Quant à l'évacuation des corps, Warhol note qu'elle ne suscite désormais qu'une indifférence de plus en plus somnambulique (« les gens passent sans s'inquiéter vraiment que quelqu'un soit mort »), elle-même produit d'une aphasie généralisée, d'une perte de la capacité de *parler* ou de *comprendre* le langage, qu'il soit parlé ou écrit, peint ou filmé. Son action, dès 1965, va se concentrer sur ce point et se redéployer à partir de là. Comme il l'annonce joyeusement et subtilement au mois de mai de cette même année : « Je m'amusais tellement à Paris que je décidai que c'était l'endroit approprié pour faire la déclaration que j'avais méditée depuis des mois : j'allais abandonner la peinture. L'art ne m'amusait plus. C'étaient les gens qui étaient fascinants, et je voulais passer tout mon temps autour d'eux à les écouter et à faire des films avec eux. Je déclarai aux journalistes français que je voulais seulement faire des films maintenant, mais je lus dans les journaux le lendemain que "j'allais consacrer ma vie au cinéma". Les Français avaient une façon à eux de comprendre l'anglais que j'adorais[2]. » Délicatesse de Warhol vis-à-vis de la surdité verbale des Français et de leur religiosité cinéphilique spontanée. Être *autour* des gens pour les *écouter* et faire des films *avec* eux, ce n'est pas tout à fait « *consacrer* sa vie au cinéma ». Il s'agit plutôt de prêter l'oreille à un ratage ou à une réussite, plus rarement, entre verbe et chair, ou leurs succédanés, son et image. « Toute l'idée qui avait présidé à la réalisation [des] films était d'abord d'affronter le ridicule. Nous savions que c'était une blague, et c'était pour cela que [nous] les faisions[3]. » Indulgence de Warhol face à la cécité verbale de ceux qui, coincés entre peur du ridicule et délire de grandeur, se croient fascinants, se trouvent rebutants à l'écran et ne comprennent rien à ce qu'il fait de son temps et du leur. « Je n'arrêtais pas de [...] rappeler que n'importe quelle publicité était de la bonne publicité[4]. » En d'autres termes, il faut vaincre le ridicule avec ses propres armes et sur son propre terrain. Le ridicule marque et démarque le triomphe du temps mort qui sépare, divise, impose des règles, crée des hiérarchies, consacre des réputations. « Au moment où j'annonçais ma retraite, le *pop art* était enfin pris au sérieux par les historiens de l'art et les musées. [...] En feuilletant les pages [du livre *Pop Art*] et en m'arrêtant sur les reproductions en couleurs, j'étais très content d'avoir cessé de peindre : tous les aspects essentiels du pop avaient déjà été traités[5]. » Faire-part de décès ? De résurrection ? Changement de tempo. Lisez ce tableau peint, filmé, photographié, enregistré, noté sur le vif par Warhol, le jour même où il feuillette les pages de Pop Art : « Une jeune fille, près de moi, habillée d'une robe Courrèges en plastique qui lui collait à la peau et dans laquelle elle transpirait, me disait qu'elle avait l'impression

d'être assise nue sur une chaise de cuisine. Elle avait un exemplaire du livre et me demanda de le lui dédicacer[6].» Le modèle et son écrivain de peintre. On pourrait l'appeler *Le Déjeuner sur le plastique*. Plus de temps mort. Le temps redevient matière ductile. Or du temps. Accéléré dans les tableaux pour fondre *littéralement* sur les nouveaux investissements symboliques (de la boîte de soupe aux chefs-d'œuvre de la Renaissance, en passant par les billets de banque), ralenti dans les films pour expérimenter en continu son instantanéité, le temps capté par Warhol fait sentir tout le poids et toute la volatilité, seulement à un souffle de distance, de «la publicité devenue destin[7]». C'est suprêmement simple. Violent. Élégant. Savant. Tout en douceur aussi. Joué avec beaucoup d'ironie et exécuté avec un détachement faussement ennuyé. Mais également avec une pugnacité et une autorité camouflées (peu commentées), qui le poussent à intervenir sur tous les fronts de l'illusion et de l'imposture. Les enchères ne pourront dès lors que monter : dans la bulle du marché de l'art, d'abord, que Warhol traite magistralement, dès 1966, à l'hélium argenté et à la tête de veau sur papier peint; mais surtout, dans le plomb de l'agression physique directe qui, de la tentative de meurtre à la négligence médicale, va ponctuer – c'est le mot – sa vie héroïque. «It's War-hol actually, hole, hole as in holes, Andy War-Hole, Andy War-Hole», comme dit si bien David Bowie. Guerre. Trou.

«Je crois que les films sont en train de devenir des romans, et c'est génial que des gens comme Norman Mailer et Susan Sontag se mettent à en faire aussi. C'est le nouveau roman. Plus personne ne va lire désormais. C'est beaucoup plus facile de faire des films. Le genre de films que nous faisons sont comme les livres de poche. Ils coûtent moins cher que les gros livres. Les étudiants n'ont plus à lire. Ils peuvent regarder des films, ou les faire[8].» Ce propos, tiré d'une interview de 1969, est parfaitement incompréhensible sans prendre en considération l'ironie supérieure et le grand sens stratégique de Warhol. Chaque fois qu'il a recours à des qualificatifs comme «génial», «fantastique», «fascinant», c'est pour signaler que la proposition est à retourner. S'il en avait fait un tableau, Warhol aurait pu le faire figurer dans la série des *Ambulance Disasters* et l'intituler *Feu sur l'ambulance du nouveau roman*. Avec Norman Mailer dans le rôle du chauffeur ivre et Susan Sontag dans celui de l'infirmière létale. Warhol veut dire ici que les romans sont en train de devenir des films. Et que des gens comme Norman Mailer et Susan Sontag se mettent à en faire, eux aussi. L'énoncé, dès lors, s'éclaire. Celui qui a «commencé comme artiste commercial» et voulait «terminer comme artiste d'affaires» se place immédiatement sur le terrain de la concurrence, une concurrence employée contre elle-même, puisque l'argument économique ne va servir en définitive qu'à dénoncer la mystification qui consiste à distinguer encore les livres des films. Si plus personne ne lit, les anciennes aristocraties sont supplantées, et seul l'argument de la valeur, du prix, devrait importer et l'emporter. Mes films, dit Warhol, sont des livres de poche qui coûtent moins cher que les gros livres, lesquels ne sont, de plus en plus souvent, que des films. Ruse hyperbolique de Warhol : si l'époque est celle du règne sans appel de la valeur, si l'évaluation systématique de tout est le dernier mot de la métaphysique occidentale en phase planétaire, un propos qui s'attaquerait naïvement et frontalement à la valeur resterait sans effet. Warhol ne prêche pas, il vend. Il faut traiter la marchandise par la marchandise. Et il fait savoir ce qu'il sait faire. «Quand les gens vont au spectacle aujourd'hui, ils ne se sentent plus impliqués. Mais un film comme *Sleep* les implique vraiment. Ils se sentent concernés et créent leur propre divertissement[9].» Autrement dit, montrer à un spectateur qu'il dort tout le temps du film le réveille. Les films de Warhol, qui n'ont rien à voir avec les romans en train de devenir des films, sont une critique de la séparation artificielle des genres, comme de la séparation aliénante des gens. Laissez tomber la valeur livre, laissez tomber la valeur film, laissez tomber la valeur lire, et demandez-vous plutôt, au milieu de la paralysie générale d'une société démente, qui se contente de regarder et qui prend le pari de faire.

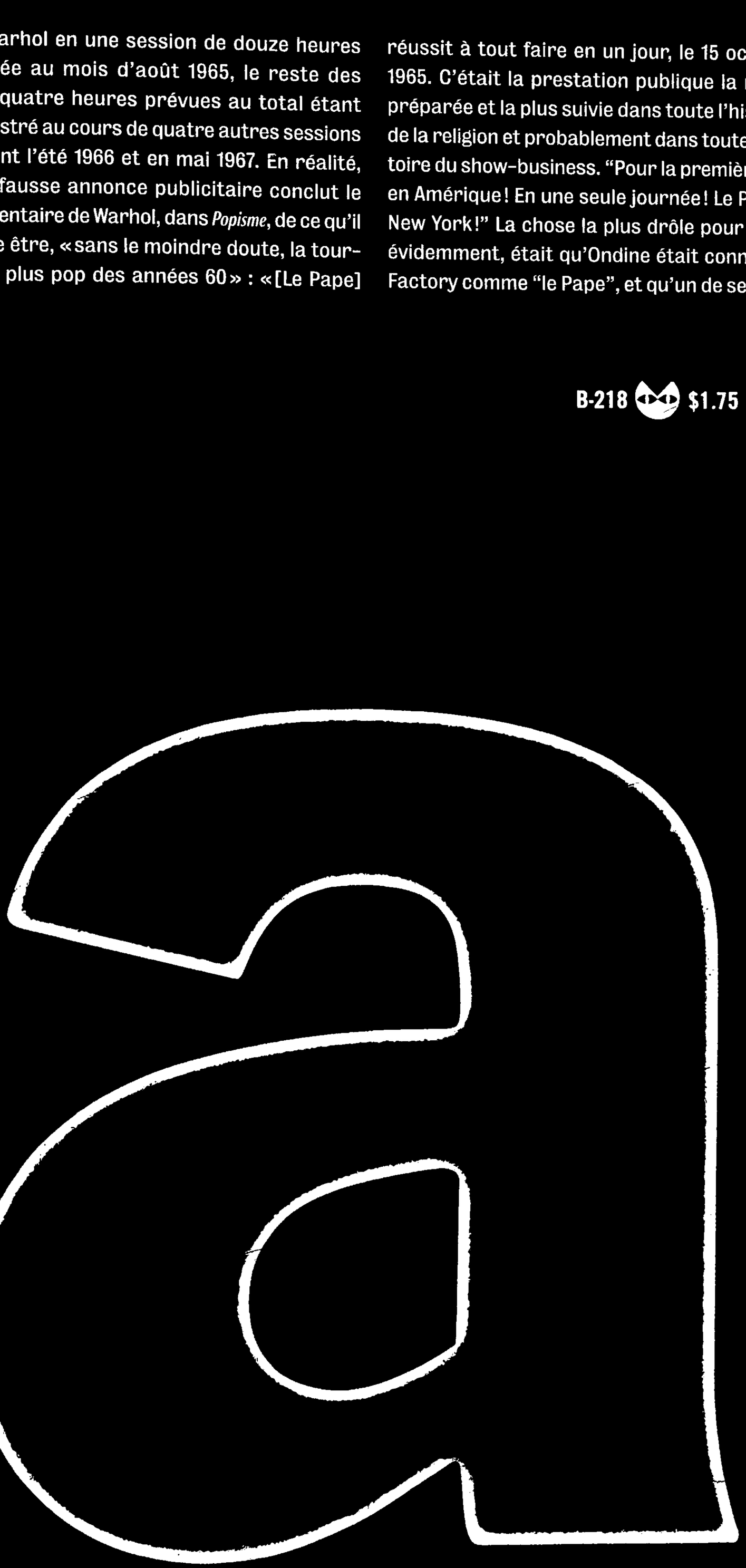
«Ce que j'essayais réellement de faire dans mes premiers films, c'était de montrer comment les gens rencontrent d'autres gens, et ce qu'ils pouvaient se faire et se dire. C'était ça l'idée : deux personnes font connaissance. Et lorsque vous pouviez le voir et voir la simplicité absolue du truc, vous compreniez de quoi il s'agissait[10].» Qu'est-ce qu'une rencontre? Tout d'abord, dans sa simplicité absolue, la meilleure métaphore qui soit de la lecture, avec sa progression, sa suspension, sa poursuite, ses intermittences, ses décalages, sa sollicitation constante du jugement, son combat entre regarder et faire, dont seule une oreille fine peut connaître l'issue. Ensuite, une entente face à cette évidence, soulignée par Warhol quelques lignes plus bas, que «la meilleure histoire d'amour, c'est tout simplement deux inséparables dans une cage[11]». Et donc, enfin, la seule manière de s'en échapper. Allusion subtile, de la part de Warhol, aux deux inséparables dans *Les Oiseaux* de Hitchcock, les seuls à traverser le film, l'épreuve qu'est le film, le négatif qu'est le film, dans une cage? Deux personnes se rencontrent, conviennent qu'elles vivent dans une cage, deviennent inséparables, s'entendent pour faire de cette cage un abri, pendant que, hors de l'abri, mais toujours dans la cage, les autres poursuivent, sans rien comprendre, leur horrible cacophonie. Cette cage du temps qu'est le film peut devenir un abri, le temps d'une rencontre. Et si la rencontre est avant tout une lecture, alors lire, c'est aimer prendre son temps. «J. G. : Vos films sont simplement une façon de prendre son temps? A. W. : Oui[12].» Ce que Warhol essaie réellement de faire dans ses films? Vous apprendre à lire.

Le vernissage d'une exposition à Philadelphie, en octobre 1965, inspire à Warhol ces quelques lignes : «J'avais vu des gens en délire hurler en voyant Elvis, les Beatles ou les Stones, des idoles du rock ou du cinéma, mais c'était incroyable de penser que ça se produise pour un événement artistique. Même au cours d'une exposition pop. Mais, au fond, nous n'étions pas seulement à une exposition d'art : nous *étions* l'exposition d'art, nous en étions *l'incarnation*[13], et les années 1960 se passionnaient plus pour les gens que pour ce qu'ils faisaient. "Le chanteur, pas la chanson, etc." Personne ne s'était plaint que les tableaux aient été enlevés des murs. J'étais vraiment content d'avoir décidé de me mettre au cinéma[14].» Qui a dit, redressant Lacan, que l'inconscient était structuré comme un lynchage? Lorsque l'incarnation chute au rang de catégorie psychologique, les risques sont grands de voir la passion des foules virer de l'adulation à la pulsion de meurtre. On comprend que Warhol ait fait semblant de changer de rôle. On sait que le délire l'a poursuivi et que les hurlements ont fini par se transformer en coups de feu. Mais plutôt que d'abonder dans le sens de la légende douloureuse qui voudrait que la tentative d'assassinat en 1968 ait constitué un tournant tragique, stoïque, cynique, christique, comique involontaire (les supputations, plus ou moins haineuses, plus ou moins amoureuses, d'un subjectivisme têtu ne cessent de ruisseler autour de ce faux événement), peut-être convient-il d'insister sur la façon dont Warhol comprend certaines péripéties de sa vie en 1965 et avec quelle liberté il en dispose. Liberté qui fait signe vers un autre rapport au temps, vers une vérité de l'incarnation (à l'opposé de sa subjectivisation) et vers une sortie définitive de la cage.

«Pour la première fois en Amérique! En une seule journée! Le Pape à New York!» Voilà le véritable sujet de *a : A Novel*, le roman enregistré

par Warhol en une session de douze heures d'affilée au mois d'août 1965, le reste des vingt-quatre heures prévues au total étant enregistré au cours de quatre autres sessions pendant l'été 1966 et en mai 1967. En réalité, cette fausse annonce publicitaire conclut le commentaire de Warhol, dans *Popisme*, de ce qu'il estime être, « sans le moindre doute, la tournée la plus pop des années 60 » : « [Le Pape] réussit à tout faire en un jour, le 15 octobre 1965. C'était la prestation publique la mieux préparée et la plus suivie dans toute l'histoire de la religion et probablement dans toute l'histoire du show-business. "Pour la première fois en Amérique ! En une seule journée ! Le Pape à New York !" La chose la plus drôle pour nous, évidemment, était qu'Ondine était connu à la Factory comme "le Pape", et qu'un de ses plus célèbres numéros consistait à distribuer des bulles papales[15]. » *a : A Novel* suit la superstar Ondine, qui a avalé une dizaine d'amphétamines, au cours de ses pérégrinations, pendant vingt-quatre heures, à travers les cafés, les hôpitaux, les bordels et les boîtes de nuit de Manhattan, en compagnie des autres personnages de la Factory — le roman étant la transcription littérale de l'enregistrement continu de leurs seules conversations inspirées, décousues, répétitives, hallucinées, épuisées. La critique, tout en soulignant l'illisibilité quasi insurmontable du livre, a envisagé que le petit « a » du titre puisse signifier la première lettre de l'alphabet, le « a » d'amphétamine (carburant préféré d'Ondine) ou encore le « a » abandonné du nom tchèque du père, Warhola. On s'est même plu à imaginer qu'il pouvait s'agir de l'objet (a), cher à la psychanalyse. Oui, mais encore ?

Hypothèse : si Warhol n'a pas fait de portrait du Pape, c'est parce qu'il en a fait un livre. Oublions la soi-disant « identification sacrificielle de Warhol au souverain pontife[16] ». Oublions la rivalité supposée avec Francis Bacon et le fait que « parce qu'il était difficile de faire mieux et plus vrai avec les seuls moyens de la peinture, le Pape du Pop ne "fera" jamais le Pape[17] ». Warhol, tout pop qu'il est, ne se mélange pas les pinceaux dans les majuscules. Il a donc fait un portrait du Pape. Dans un livre très singulier qui ne serait pas à lire au sens où on l'entend (l'entend-on ?) couramment, mais qui apprendrait, néanmoins, à vivre. Warhol opère ici (par pressentiment ?) un retournement du fameux théorème debordien selon lequel « pour savoir lire, il faut savoir vivre ». Il le modernise absolument. Par anticipation. Pendant une grande partie de l'année 1965, Warhol considère, depuis sa préretraite, une question dont il connaît tout aussi bien les tenants théologiques anciens que les aboutissants mercantiles récents : celle de l'incarnation. En entendant les appréciations mi-sarcastiques, mi-fascinées, d'un ami qui voit en lui l'incarnation de l'art, du cinéma et de la mode, Warhol suggère que ce qu'il « aurait pu ajouter, c'est que j'avais acheté un magnétophone avec l'idée de publier un livre. J'avais reçu une lettre d'un vieil ami qui me disait que tout le monde écrivait des livres, et ça m'en avait donné l'envie. J'étais donc sur le point de conquérir la littérature aussi[18] ». On voudrait lire cette lettre et savoir qui est ce vieil ami, à la fois lucide et électrisant. Quand on sait qu'en faisant l'acquisition de ce magnétophone, Warhol dit avoir *rencontré* « sa femme », on commence à entrevoir l'idée qu'il se fait de la littérature : une voix venue de loin (la lettre d'un vieil ami) lui enjoint de faire enregistrer sa voix[19] (avec l'aide d'une femme qu'on achète



Couverture du roman a : A Novel, 1968

qui fait office de magnétophone ? une prostituée magnétique qui va espionner pour lui[20] ?), afin d'aller conquérir la littérature, d'aller l'incarner, faisant s'écrouler du même coup tous les livres écrits n'importe comment par n'importe qui. Biblique, prophétique. On se croirait à Jéricho.

Suivant la folle journée du Pape à New York, l'événement pop par excellence, Warhol remarque que celui-ci a réussi à « tout faire en un jour », s'étonne et se réjouit qu'il soit parvenu « à en faire autant en si peu de temps avec ce style[21]... » Détournant la déclaration célèbre de Picasso sur la nature (« Je n'essaie pas d'exprimer la nature, mais de travailler comme elle »), Warhol aurait pu dire : « Je n'essaie pas de faire le portrait du Pape, mais de travailler comme lui. »
Tout faire en un jour.
« Quand Picasso est mort, j'ai lu dans un magazine qu'il avait fait quatre mille chefs-d'œuvre dans sa vie et je me suis dit : "Hé, je pourrais faire ça en une journée." Je m'y suis donc mis. Et puis je me suis rendu compte : "Hé, il faut plus d'une journée pour faire quatre mille tableaux." Vous voyez, vu la façon dont je les fais, avec ma technique, je pensais vraiment que je pourrais en faire quatre mille en un jour. Et ils auraient tous été des chefs-d'œuvre puisqu'ils auraient tous été le même tableau[22]. » Le Pape travaille-t-il plus vite que la nature ? En raison d'un certain savoir immémorial sur son fonctionnement, sa répétition, sa reproduction ?
Enregistrant, au mois d'août précédant la visite du Pape en octobre, la folle journée d'Ondine et des autres superstars de la Factory, Warhol s'attire leurs ricanements. « *It's taping, it's not writing !* », tranchent-ils, reprenant l'anathème jeté par Truman Capote sur Jack Kerouac : « *It's typing, it's not writing.* » Enregistrer, taper à la machine, ce n'est pas écrire ! Pour qui tend l'oreille, ces jugements hâtifs sonnent surtout comme une injonction de ne plus écrire. Le très loquace Ondine s'épuise au bout de douze heures du premier enregistrement et, lorsque Warhol lui demande quels sont ses derniers mots, finit par cracher : « Voyons, mes derniers mots sont Andy Warhol... » Warhol va insister cependant et l'enregistrement sera mené, non sans difficultés, au terme des vingt-quatre heures prévues et voulues par lui. Les sept derniers mots de *a : A Novel* sont : « *Out of the garbage, into the Book.* » (« Hors de la poubelle, dans le Livre »). Alpha et oméga. De l'évacuation refoulante, aphasique (au fond, Ondine crache *sur* le nom de Warhol qui, muni de son petit « a », est bien ici le « nom du père »), Andy Warhol se sépare radicalement en 1965 dans un geste de rédemption de la vie quotidienne (le déchet de vingt-quatre heures passe de la poubelle au Livre). On pourrait dire que « le déchet originel est ici vécu comme tel », ainsi que le note infailliblement Philippe Sollers dans un texte intitulé, fort à propos, « Le Pape[23] ». La seule parole du Pape consignée par Warhol à l'issue de cette grande journée à New York : « *Tutti buoni.* »

Warhol a-t-il lu Ulysse de Joyce ? Son tour du mensonge qu'est le monde en vingt-quatre heures ?
Sa navigation intrépide sur le néant, à bord d'une coquille de noix ? Dandy insaisissable, Warhol a dissimulé, plus que son travail, ses lectures. Cependant, il fait explicitement référence à Marcel Proust dans la série des lithographies de 1955, *À la recherche du shoe perdu*. À la recherche du soulier perdu ? Pour retrouver la marche du temps, il faut savoir lire non seulement avec ses yeux, mais aussi avec ses pieds, comme on dit voter avec ses pieds, c'est-à-dire en faisant acte de présence ? Lire engage le corps tout entier, est avant tout une question de présence à soi ? Une incarnation réussie ? Warhol s'amuse. Il est très sérieux. Comme Joyce, il se peint à jamais en jeune homme. C'est la courbe de son émotion.

1. La légende précise « Andy Warhol enregistrant Ondine pour *a : A Novel* dans les toilettes de la Factory. »
2. WARHOL, *Popisme*, p. 151.
3. *Id.*, p. 164.
4. *Ibid.*
5. *Id.*, p. 154.
6. *Ibid.*
7. SOLLERS (Philippe), *La Guerre du goût*, Paris, Gallimard, 1994, p. 603.
8. WARHOL, *Entretiens*, p. 179.
9. *Id.*, p. 179.
10. WARHOL, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, Harcourt Brace & Company, 1975, p. 48.
11. *Ibid.*
12. WARHOL, *Entretiens*, p. 180.
13. Je souligne.
14. WARHOL, *Popisme*, p. 174.
15. *Id.*, p. 176.
16. GUILBERT (Cécile), *Warhol Spirit*, Paris, Grasset, 2008, p. 38.
17. *Id.*, p. 39.
18. WARHOL, *Popisme*, p. 175.
19. « Quand je dis "nous", je veux dire mon magnétophone et moi. Beaucoup de gens ne le comprennent pas. » *The Philosphy of Andy Wahrol (from A to B and Back Again)*, p. 26. Warhol est quelqu'un qui est capable de distinguer son corps, son sexe et sa voix. Beaucoup de gens ne le comprennent pas. Warhol et sa voix ? Deux inséparables dans une cage.
20. Je crois me souvenir qu'ondins et ondines remplissent ce rôle pour Casanova à Venise.
21. WARHOL, *Popisme*, p. 177.
22. *The Philosphy of Andy Warhol (from A to B and Back Again)*, WARHOL, *The Philosophy of Andy Warhol*, p. 148.
23. SOLLERS (Philippe), *Théorie des exceptions*, Paris, Gallimard, 1986, p. 220.

Debbie Harry
Du polaroïd à la peinture, migration et transformation des images

Émilia Philippot

Warhol a sans cesse été fasciné par la perfection physique des stars de cinéma, dont il collectionne les photographies dès le plus jeune âge. De manière significative, il accorde toujours une place très importante à la question de l'apparence, laquelle fait l'objet de nombreuses descriptions dans son *Journal*. Ainsi écrit-il de Debbie Harry à la fin des années 1970 : « Blondie – Debbie était charmante, ses cheveux étaient relevés, et on n'aurait jamais pu croire qu'elle avait la trentaine – pas de rides et si jolie. Elle disait que sa grand-mère avait vécu jusqu'à 95 ans et que sa famille avait l'air jeune. Elle dépense tout son argent en maquillage. Elle n'a pas dû être jolie toutes ces années cependant, ou alors je l'aurais remarquée. Elle a dû essayer de s'enlaidir ou quelque chose[1]... »
Lui-même est très préoccupé par son apparence. Ivan Karp se souvient par exemple qu'il lui arrivait, au début des années 1960, d'accueillir les visiteurs de son atelier avec un masque, tant il était mal à l'aise avec son visage[2]. De fait, il travaille constamment à l'amélioration de son image : multiples traitements de peau, régime diététique constant, usage quotidien de maquillage et de perruques. De la même manière, il veille à donner la meilleure image qui soit à ses clients : « J'essaie toujours de rendre le visage aussi beau que possible[3]. » Ses mots d'ordre sont la correction, la retouche. Son but : gommer toutes les traces d'imperfection. Peu importe la nature de son sujet. Qu'il soit célèbre ou non, ami ou inconnu, plus ou moins séduisant, Warhol justifie cette étape de retouche par son désir de donner entière satisfaction à son client « en accentuant le positif et en supprimant le négatif[4] ».
C'est cette conception d'une beauté artificielle et sophistiquée qui préside en grande partie à sa pratique du portrait. Elle est sensible dans toutes les étapes de la fabrication du tableau, de la prise de vue photographique à la correction des épreuves intermédiaires, jusqu'à la sérigraphie finale. L'analyse du processus technique dans sa globalité, plus complexe qu'il n'y paraît, révèle d'ailleurs chez Warhol un goût pour le travestissement des images qui entre en parfaite adéquation avec sa démarche de portraitiste. De ce point de vue, le cas de Debbie Harry est particulièrement intéressant à étudier en ce qu'il exemplifie et précise quelques caractéristiques de son art de la transformation.
Warhol rencontre Debbie Harry aux alentours de 1977, un an après la sortie du premier album éponyme du groupe Blondie[5] qu'elle fonde en 1976 avec Chris Stein. Arrivée à New York en 1965, la chanteuse (originaire du New Jersey) est pourtant dans l'entourage de



Fig. 1 : *Soirée célébrant les dix ans d'*Interview *au Studio 54,*
avec Andy Warhol, Bob Colacello, Jerry Hall, Debbie Harry,
Truman Capote et Paloma Picasso, New York, 1979
Photo : Robin Platzer

l'artiste depuis plusieurs années, puisqu'elle travaille, dès 1969, comme serveuse au Max's Kansas City, restaurant très fréquenté par les habitués de la Factory. En 1978, l'album *Parallel Lines* fait accéder le groupe à une renommée internationale et médiatise le look glamour de son égérie blond platine. C'est à cette époque que Warhol devient ami avec la chanteuse et en fait peu à peu son alter ego féminin[6]. Dans les années 1960, il y avait eu Andy et Edie[7]. Les années 1980 sont celles d'Andy et Debbie (*fig. 1*). La chanteuse se souvient qu'il « était attiré par les stars, les pop stars, les stars de cinéma » et qu'ils cultivaient une relation « naturelle, symbiotique[8] ».

Les circonstances de la commande sont pour le moins particulières puisqu'il s'agit d'une initiative du manager de Blondie, qui projette initialement d'utiliser le portrait pour une éventuelle couverture d'album[9]. Quoi qu'il en soit, les détails financiers de la commande sont réglés quand Debbie Harry arrive à l'atelier, au 860 Broadway, le 12 août 1980[10].

Habituellement, les séances de photographies sont précédées d'une mise en condition consistant en un déjeuner, qui permet au client de se familiariser avec le lieu et les assistants, et d'être en confiance pour la prise de vue[11]. Puis, c'est à l'atelier que le modèle se fait maquiller[12] pendant que les assistants (Ronnie Cutrone, puis Jay Shriver) chargent les appareils photo et préparent la lumière.

Cet après-midi-là pourtant, Debbie Harry arrive déjà maquillée et passe directement à la prise de vue. Malgré les nombreuses personnes qui assistent à la séance, Warhol est très concentré et parvient facilement à s'abstraire de l'agitation environnante. La scène est on ne peut plus dépouillée : une simple chaise à l'avant d'un mur blanc (*Fig. 2*), donnant la possibilité de reproduire le dispositif ailleurs qu'à l'atelier, notamment pour les commanditaires étrangers. Warhol utilise le Big Shot, appareil caractérisé par une profondeur de champ fixe qui l'oblige à de nombreux déplacements d'avant en arrière pour trouver la position juste correspondant à la bonne distance de mise au point (visible quand les deux images du viseur n'en font plus qu'une[13]). Il se tient à moins d'un mètre de Debbie, ce qui lui permet d'engager la conversation et de donner quelques indications de pose. La chanteuse se souvient : « Si vous n'étiez pas vous-même un grand bavard, cela pouvait devenir très silencieux », mais Warhol « était toujours extrêmement cordial et amical[14] ». Calmement, l'artiste tourne autour de son modèle, cherche la bonne posture, replace une mèche de cheveux. Le *modus operandi* est toujours le même : au

fur et à mesure de la séance, qui peut durer plusieurs heures, les assistants se chargent de retirer le film de protection des polaroïds une fois révélés et de les étaler sur la table, afin que Warhol puisse contrôler et ainsi ajuster son travail. Quand il estime avoir suffisamment de matériau, l'artiste invite parfois le modèle à choisir avec lui quelques clichés pour lui donner le sentiment d'être associé au processus de production : « Les polaroïds sont vraiment géniaux parce que les gens peuvent choisir la photo qu'ils veulent. Ça rend les choses plus faciles[15]. » En réalité, Warhol n'écoute que lui-même, mais aime laisser croire au client qu'il joue un rôle actif dans la sélection. Ainsi, dans le cas de Debbie Harry, il se contente de lui montrer l'ensemble des photographies et de discuter des différentes poses (*Fig. 3*).

Sur la dizaine de rouleaux « color 108 film » qu'il utilise par séance – entre soixante et cent photos –, il ne retient que quatre à cinq polaroïds qu'il confie à un professionnel[16]. La première étape consiste alors à faire réaliser des typons, positifs noir et blanc sur acétate[17], d'environ 20,3 x 25,4 cm[18]. Ces typons de petit format (appelés aussi « maquettes ») sont le lieu d'une véritable transformation. C'est là que Warhol intervient le plus, portant au crayon des indications concernant aussi bien le cadrage et l'aspect général du tirage, que la véracité de l'image photographique. Souvent, il recadre au plus près du visage et demande à augmenter le contraste, de manière à gommer les aspérités de surface et à faire disparaître les éventuelles rides du modèle. La coupe est tranchante, l'image froide, presque clinique (*Fig. 4*). Parvenu à ce stade de son travail, il met en œuvre les principes d'une véritable chirurgie esthétique – thème qu'il avait déjà abordé dans la série des *Before and After*[19] – et redessine les bouches, affine les nez, allonge les cous, allant même parfois jusqu'à effacer les parties ingrates, telles que doubles mentons ou oreilles disgracieuses.



Une fois ces premières corrections apportées, Warhol fait agrandir le ou les acétate(s) sélectionné(s) à l'échelle de son tableau[20]. Ces typons de grand format (le plus souvent 101,6 x 101,6 cm) servent à la fois à la préparation de la toile et à la fabrication de l'écran sérigraphique. Ils constituent également le dernier état de vérification de la matrice et enregistrent les ultimes interventions de l'artiste, qui signale au feutre rouge les zones restant à retravailler (ici, un bouton encore trop visible, là, une partie plus brillante...) (*Fig. 5*). Une fois l'acétate définitif réalisé d'après ces remarques, Warhol commence par préparer la toile en y appliquant la couleur de fond, généralement

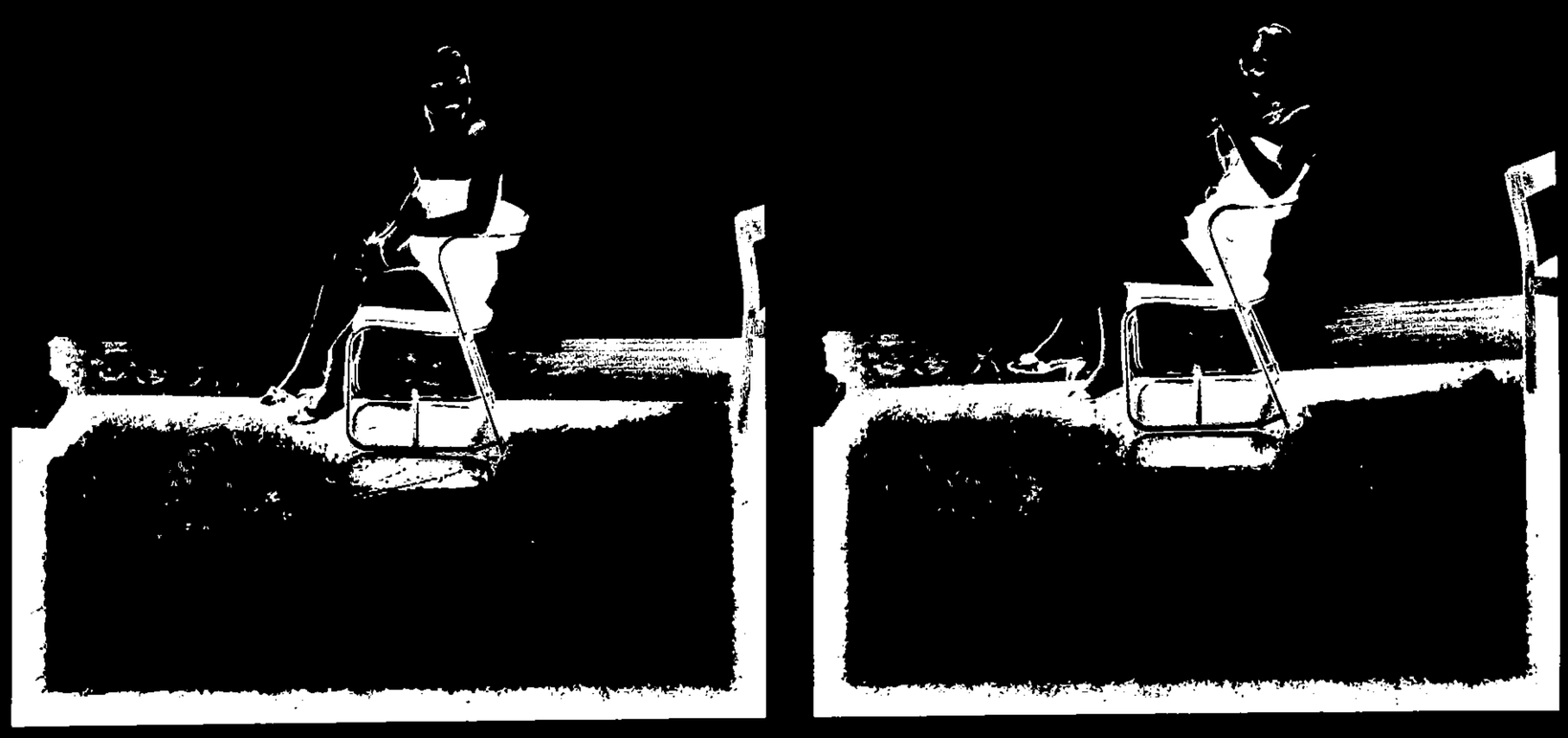


Fig. 2 : *Debbie Harry pendant la séance de pose*, 1980
New York, The Andy Warhol Foundation for Visual Art Inc.



Fig. 3 : *Debbie Harry*, 1980
Tirage polaroïd Big Shot, 10,8 x 8,6 cm
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

rose pâle pour les femmes et beige pour les hommes. Il travaille toujours sa toile à plat, à même le sol. Il positionne ensuite l'acétate sur la surface apprêtée et intercale une couche de papier carbone, afin de décalquer les contours essentiels du motif et faire ainsi apparaître les zones qu'il souhaite colorer. Il relève également les coins du typon de manière à pouvoir ensuite replacer correctement l'écran de sérigraphie. Ce repérage effectué, il applique ses couleurs au pinceau dans les parties qu'il a définies au préalable avec de l'adhésif (pour ne pas déborder). Après séchage, la toile est prête à être sérigraphiée.

Parallèlement, le même acétate de grand format est aussi utilisé pour la fabrication de l'écran sérigraphique (*silkscreen*). Le tissu de soie, tendu sur châssis, est recouvert d'une préparation photosensible. Lors de l'insolation, la lumière traverse les zones transparentes du typon et vient durcir l'émulsion dans les parties négatives. À l'inverse, les zones correspondant au motif empêchent la lumière de pénétrer sur le tissu qui conserve ainsi sa porosité. De sorte que lors du passage de l'encre, seules les parties positives se révèlent en laissant passer la couleur.

La sérigraphie est la dernière étape de réalisation du portrait[21]. L'écran, positionné d'après les marques prises sur la toile peinte, est maintenu fermement à plat pendant que Warhol, ou l'un de ses assistants, applique l'encre[22] uniformément à l'aide d'une raclette. Le plus souvent, il n'y a qu'une seule sérigraphie, noire, qui vient donner vie aux plages abstraites de couleurs de la toile en y inscrivant la face photographique du modèle. Dans le cas de Debbie Harry, une seconde sérigraphie vient poursuivre le processus de correction cosmétique mis en œuvre sur les acétates. Elle est réalisée à partir d'un des écrans du *lip book*, ce répertoire de motifs de lèvres de formes et de tailles différentes dans lequel Warhol puise pour redessiner et flatter la physionomie de ses modèles[23]. La peinture rouge brillante et opaque qu'il utilise ici vient recouvrir le premier passage de l'encre noire et souligner encore le caractère artificiel du portrait. Avec cette bouche pulpeuse, ces grands yeux clairs et ce maquillage outrancier, Warhol inscrit Debbie Harry dans la lignée de l'imagerie des grandes actrices hollywoodiennes. Marilyn *new wave* à la beauté aussi glaciale que sophistiquée, le portrait de la chanteuse rock personnifie la vision glamour d'une féminité sublimée par la perfection physique.

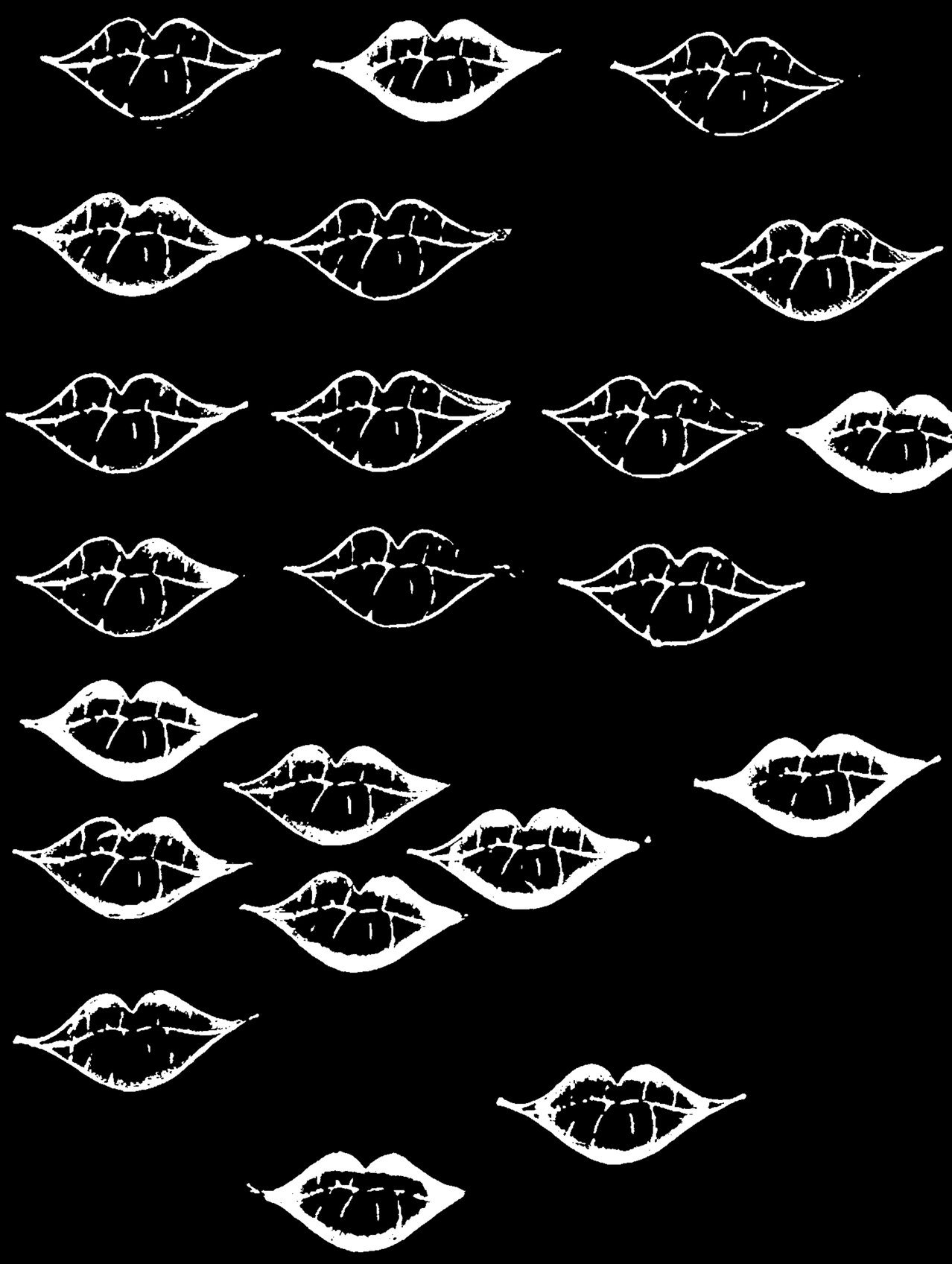


Fig. 4 : *Debbie Harry*, 1980
Acétate, 27,9 x 21,6 cm
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

À la fois peinture et photographie, la technique de la sérigraphie sur toile qu'utilise Warhol pour ses portraits est bel et bien le lieu affiché de tous les travestissements : travestissement physique d'une part, par la modification de l'apparence du modèle, et travestissement technique d'autre part, par la transformation substantielle de la nature des images. Dans une parfaite coïncidence du fond et de la forme, Warhol donne à voir la métamorphose qui est à l'œuvre dans son art du portrait – un art qui agit *sur* et *dans* l'image.



Fig. 5 : *Debbie Harry*, 1980
Acétate, 106,7 x 151,1 cm
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



Lips, années 1950
Encre et teinture sur papier, 36,8 x 28,6 cm
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

1. WARHOL, *Journal*, p. 227, samedi 16 juin 1979. On peut aussi lire, à l'entrée du 21 juillet 1977, p. 93 : « Chris Makos était en train d'interviewer et de photographier la fille de Blondie. Son vrai nom est "Debbie Harry". Ça fait longtemps qu'elle traîne dans le circuit, un peu marginale. Elle connaît tout le monde. Si elle était roulée comme Cyrinda, elle serait vraiment splendide ; elle n'est tout de même pas mal, de corps, un peu à la Sandra Dee-Tuesday Weld. Elle est petite. »

2. *Cf.* SCHICK (Karin), « The Red Lobster's Beauty », *Correction and Pain in the Art of Andy Warhol*, *in* cat. exp., Pittsburgh, 1999, p. 204. *Cf.* BOURDON, 1989, p. 84 : « Lors de mes deux ou trois visites suivantes, il portait une espèce de loup comme on en met dans les bals masqués [...]. Je crois qu'il acceptait mal son physique, parce qu'il n'était pas beau à voir à l'époque. Les masques lui donnaient un genre. »

3. « Mythes modernes : Andy Warhol », *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 293.

4. Cité par Henri Geldzahler, *Andy Warhol Porträts*, Munich, 1993, p 28.

5. Le nom du groupe aurait été inspiré par l'héroïne du cartoon consacré à la vie de Dagwood Bumstead créé par Chic Young dans les années 1930.

6. On peut lire dans son *Journal*, le 28 décembre 1986 : « Mon ambition, si je devais vraiment avoir un lifting, serait d'en ressortir comme Debbie Harry », p. 771.

7. Edie Sedgwick, superstar qui a joué dans de nombreux films de Warhol et a incarné, auprès de lui, l'esprit underground de la première Factory.

8. Entretien de Debbie Harry par Alain Cueff, mai 2008.

9. Le projet ne sera jamais mis en œuvre.

10. « Mardi 12 août 1980. À midi, j'avais rendez-vous avec Debbie Harry au bureau (taxi $ 4). J'étais en avance, Debbie et Chris étaient à l'heure. Nous avons travaillé tout l'après-midi. Debbie était adorable, chaque photo est sortie parfaitement », *in* WARHOL, *Journal*, p. 324.

11. *Cf.* FREMONT (Vincent), 1992, introduction, reprise dans le présent catalogue, p. 63.

12. Le maquillage consiste surtout en l'application d'une couche de crème blanche qui unifie le teint, gomme les imperfections et a l'avantage de réfléchir uniformément la luminosité du flash.

13. Introduit par la Polaroid Corporation en 1970, l'appareil a été spécialement conçu pour réaliser des gros plans et très largement utilisé pour le portrait. Il se caractérise par le « magic cube », flash diffus qui permet d'atténuer les ombres et d'obtenir des images aux contrastes très marqués, flatteurs pour les visages. La technique particulière de mise au point qu'il exige est appelée « Big Shot Shuffle ».

14. Entretien de Debbie Harry par Alain Cueff, mai 2008.

15. « Mythes modernes : Andy Warhol », *in* WARHOL, *Entretiens*, p. 294.

16. À partir de 1977, c'est Ruppert Smith qui est en charge du traitement technique des polaroïds.

17. Chimiquement, l'acétate est un sel ou ester de l'acide acétique. Le terme désigne souvent le triacétate de cellulose, utilisé dans la fabrication de Rhodoïd®, de plastiques, de textiles, de films ou de vernis. Par extension, on désigne par acétate les feuilles de plastique transparent composées de ces éléments.

18. Il s'agit du format récurrent pour les portraits de 101,6 x 101,6 cm. Dans le cas de Debbie Harry cependant, la maquette comme la toile sont légèrement plus grandes : 27,9 x 21,6 cm et 106,7 x 106,7 cm.

19. Série de tableaux de 1961 réalisés à partir d'une annonce parue dans le *National Enquirer*. L'un d'eux est reproduit dans le présent catalogue, p. 28.

20. C'est lors du passage des petits aux grands acétates que s'opère le recadrage des polaroïds. On peut d'ailleurs voir dans ce « blow up » une influence des proportions cinématographiques des visages démesurément agrandis par la projection sur écran. Quant au format carré, il peut s'expliquer par le goût pour les vues carrées de 28 mm que Warhol obtenait auparavant avec son Instamatic (films 126). Outre cette habitude, le format carré offre une grande souplesse dans la combinaison des panneaux qu'il propose à sa clientèle.

21. Il arrive parfois que ce ne soit pas Warhol mais Rupert Smith lui-même qui sérigraphie les images dans son propre atelier (entretien d'Alain Cueff avec Ronnie Cutrone, mai 2008).

22. La sérigraphie est réalisée à l'encre vinylique ou, le plus souvent, à la peinture glycérophtalique. Ces produits gras accrochent particulièrement bien sur la peinture acrylique de la toile. *Cf.* LINVINGSTONE (Marco), « À faire soi-même : notes sur les techniques de Warhol », *in* cat. exp., Paris, 1990.

23. SCHICK (Karin), *op. cit.*, p. 207.

Polaroïds, 1971-1986

Vincent Fremont
Traduit de l'Anglais par Liliane Durand-Dessert

Un jour, vers 1970, Andy Warhol acheta un appareil Polaroïd Big Shot – un appareil photo très curieux, presque entièrement en plastique gris, sans bouton à pousser ni réglage à effectuer, sinon une bague à tourner sur l'objectif pour rendre la photo plus ou moins nette. À la différence de la plupart des appareils Polaroïd des années 1970, simples et bien dessinés, le Big Shot a un appendice non rétractable attaché à un dos rectangulaire, avec double fonction de poignée et de viseur. Un module en plastique gris de 25 cm dépasse de cette poignée et contient le flash. C'est parce que le Polaroïd Big Shot est un appareil photo à focale fixe de 91 cm qu'il est idéal pour les portraits. Le seul tour de main qu'il nécessite consiste à faire le point sur le sujet. Quand il l'utilisait, Andy avançait et reculait, tout en regardant dans le viseur pour que les deux images ne fassent qu'une. Une fois le sujet « saisi », il déclenchait un levier à l'extrémité de l'appareil pour l'exposition, le flash s'allumait, la pellicule était tirée, et après une attente de soixante secondes, l'image apparaissait. C'est la raison pour laquelle la photographie instantanée intéressait particulièrement Andy.

Inutile de dire qu'Andy devint vite expert dans l'utilisation du Big Shot. Il voyageait toujours avec au moins deux appareils, pour le cas où l'un d'eux tomberait en panne à un moment décisif. Il gardait aussi en permanence plusieurs appareils à Paris, dans l'appartement de son manager et ami, Fred Hughes. Ainsi, il était constamment prêt à répondre à des commandes de portraits en Europe.

Même après que la maison Polaroïd ait arrêté la production des Big Shot, en 1972 ou 1973, Andy continua à les utiliser pendant des années. Comme ils avaient tendance à être fragiles, il en acheta autant qu'il put en trouver dans les magasins, près de son atelier à Union Square West et ailleurs à New York. Quand les directeurs de Polaroïd apprirent qu'Andy était un vrai amateur de Big Shot, ils lui offrirent de réparer et d'entretenir tous ceux qu'il possédait. On les expédiait à Cambridge, dans le Massachusetts, et on nous les renvoyait réparés et comme neufs. Quelques responsables de Polaroïd, Eelco Wolf pour n'en citer qu'un, allèrent même plus loin. Dans le cadre de leurs voyages à l'étranger, ils dénichaient de nouveaux Big Shot relégués dans des inventaires d'invendus. Ils les achetaient et les envoyaient à Andy. Bien que Polaroïd lui ait fait essayer d'autres appareils pourvus d'objectifs spéciaux pour réaliser des portraits, il ne les apprécia jamais autant que le Big Shot, car celui-ci donnait une certaine qualité d'image dotée d'une légère distorsion qu'Andy aimait et à laquelle il s'était habitué.

Quand, au milieu des années 1970, la Factory déménagea à Broadway, au 860 du côté nord d'Union Square, Andy mit en place un emploi du temps pour les séances de pose en vue des portraits, en développant la tradition des déjeuners qui avait été inaugurée à son atelier du 33 Union Square West. Les commandes de portraits étaient généralement initiées par des marchands américains ou européens, Fred Hughes ou Bob Colacello, l'éditeur en chef d'*Interview Magazine* à l'époque. Toutes sortes de personnalités du cinéma, de la mode, de la musique, de l'art et de la société se rassemblaient au moins trois fois par semaine pour déjeuner dans la salle de conférence lambrissée. Habituellement, le repas consistait en un buffet froid de chez Balducci avec un dessert de chez « Pie in the Sky », présenté dans le service en porcelaine Fiesta d'Andy. Il n'était pas inhabituel d'inviter la personne dont le portrait était programmé à un déjeuner déjà organisé, ou d'en prévoir un spécialement. Ce moment était une occasion de « briser la glace », les invités n'ayant généralement pas encore rencontré Andy. Il arrivait toujours après le début du repas, s'asseyait parmi ses convives, faisait la connaissance de celui dont il devait faire le portrait et essayait de bien saisir le personnage (réunir un ensemble de bonnes histoires et de cancans rapportés par ses amis et par ses invités). Après le déjeuner, tout le monde ou presque étant parti, Andy commençait le rituel du portrait.

Trois ou quatre Big Shot et des paquets de pellicules Polaroïd 108 sorties de leurs boîtes étaient préparés sur le bureau art déco en bronze et marbre noir. Andy travaillait rapidement. Les femmes devaient se déshabiller à moitié à cause du maquillage et des costumes dont il aimait les revêtir. Habituellement,



Andy Warhol à l'œuvre derrière l'objectif de son polaroïd Big Shot,
galerie Gunther Sachs, Hambourg, 1972
Photo : Angelica Platen

Andy obtenait de ses modèles féminins qu'elles ôtent la partie supérieure de leurs vêtements pour se draper d'un simple tissu de coton à motifs bleus et blancs. Celui-ci fut utilisé pour chaque séance de portraits à l'atelier. Lorsque je regarde aujourd'hui les polaroïds, je suis toujours en mesure de dire, au vu de ce tissu, si les photos ont été réalisées à l'atelier. Andy demandait aussi aux femmes d'enlever tout ou partie de leurs bijoux avant de leur appliquer un fond de teint blanc sur le visage, le cou et les épaules. Ce maquillage blanc compensait les effets du flash, égalisait et adoucissait les traits du visage et cachait les rides inopportunes. Cet effet adoucissant était aussi bienvenu en raison du contraste brutal qui intervenait quand le polaroïd était transposé sur les acétates servant à faire les sérigraphies et, parfois, les peintures. La transformation du modèle en ce qui ressemblait souvent à quelque étrange personnage d'un théâtre Kabuki occidental prenait environ une demi-heure.
Tandis que se déroulait la séance de maquillage, les assistants d'Andy, Ronnie Cutrone et, plus tard, Jay Shriver, préparaient les appareils et les pellicules. Le modèle s'asseyait sur une simple chaise adossée à un mur blanc, à l'avant de l'atelier, le visage tourné vers les fenêtres qui surplombaient Union Square. Andy lui demandait de prendre différentes poses : de profil, de trois quarts, etc. Tandis qu'il réalisait les polaroïds, un assistant alignait les photos développées en files sur le bureau de marbre noir, de sorte qu'Andy puisse les regarder entre deux prises de vue. Quand il pensait disposer d'un choix suffisant, il s'arrêtait de photographier et commençait à effectuer sa sélection. Andy et son modèle examinaient les polaroïds étalés sur le bureau. Chacun voulait en rapporter un ou plusieurs chez lui, mais Andy ne le permit jamais. Les amis, les maris et le marchand regardaient par-dessus l'épaule du photographe pour voir quelles photos avaient été choisies. Enfin, après avoir écouté l'opinion de chacun, Andy en prenait environ cinq pour travailler. Le modèle se faisait alors démaquiller et se rhabillait. Je ne pense pas que les femmes se rendaient compte du caractère outrancier de leur maquillage avant la fin de la séance, lorsqu'elles avaient l'opportunité de se voir dans un miroir. Parfois, il restait quelques traces de fond de teint blanc, et les femmes quittaient l'atelier avec une certaine allure de fantôme dans la lumière de l'après-midi.
Au bout d'un certain temps, il nous apparut clairement qu'il était ennuyeux pour les femmes de se prêter au rituel du maquillage par Andy. Lui-même en ayant assez de jouer les maquilleurs, il en engagea un. Il voulait que ses portraits féminins soient glamour et superbes. Quelquefois, il s'arrangeait, à leur grande surprise, pour changer la couleur de leurs cheveux dans le portrait définitif.
Quand Andy faisait le portrait d'un homme, les mains devenaient un élément important de la photographie. Il s'en servait, non seulement dans la composition, ou pour dissimuler une ride ou un double menton, mais également pour saisir certains aspects de la personnalité de son modèle. La façon dont un homme tenait sa cigarette ou son cigare pouvait aussi lui

donner une clé. Andy essayait de faire ressembler les hommes aux acteurs de cinéma.
L'artiste n'était pas toujours en mesure de photographier ses modèles dans l'environnement familier de son atelier. Lors de ses voyages aux États-Unis ou en Europe, il organisa des séances de portraits dans des chambres d'hôtel ou chez des particuliers. Il savait parfaitement s'adapter à des endroits différents et trouvait toujours un simple mur pouvant servir de décor à ses prises de vue. Fred Hughes et d'autres de ses amis devinrent experts pour mettre en place des séances de portraits durant ses déplacements à l'étranger. Andy adorait photographier lui-même ses modèles ; il contrôlait mieux ainsi l'aspect qu'il voulait en donner que lorsqu'il se servait de photographies réalisées par d'autres. Ces séances de portraits duraient parfois des heures pour aboutir à ce qu'il voulait. C'était un plaisir pour Andy car il était profondément impliqué, aussi bien dans la prise de vue que dans le fait de travailler avec les gens.
À plusieurs reprises, les séances de pose devinrent des événements. Le jour où Andy réalisa un portrait de Liza Minnelli, John Lennon passa là par hasard et finit par poser avec l'actrice pour quelques clichés. Un samedi, nous recevions un groupe de femmes membres du comité d'un musée désireuses de visiter l'atelier d'Andy. Il arriva que Keith Richards, avec sa suite, et Ron Wood des Rolling Stones vinrent également ce jour-là se faire photographier par Andy pour la pochette de l'album des Stones *Love You Live*. Pour celle-ci, l'idée était de donner l'impression que les membres du groupe se mordaient ou s'entredévoraient. Andy et moi occupions les dames du comité à regarder de l'art en buvant du vin blanc ou du Perrier, à l'avant de l'atelier, tandis qu'à l'arrière, on servait du Jack Daniels et de la bière au groupe de rock and roll, pendant qu'ils se mordaient les uns les autres. Nous allions et venions, essayant de satisfaire nos visiteuses, tout en effectuant nos prises de vue avec les Stones.
Même s'il est vrai que les séances de portraits étaient relativement courtes, dans le sens classique du terme, je pense que la majorité des modèles en ressortait avec un grand intérêt pour Andy, tant celui-ci arrivait à rendre spécialement excitantes ses séances de pose. Quand il se mit à travailler à la série de tableaux *Ladies and Gentlemen*, un bon nombre de travestis furent invités à l'atelier pour être photographiés : Bob Colacello trouva la plupart d'entre eux dans un club appelé « The Gilded Grape ». Après la séance de photos, je leur présentais une note de cession de droits et un chèque, et les envoyais à la banque. Ils n'avaient généralement pas la moindre pièce d'identité sur eux et la banque m'appelait pour me demander si je connaissais une personne du nom d'« Hélène » ou « Harry Morales » ! Je ne me souviens pas s'ils savaient ou non qui était Andy, mais ce fut pour chacun d'entre eux une merveilleuse séance photo. Il leur avait donné la possibilité de prendre leurs poses préférées et de se montrer « glamorous » devant son objectif.
En regardant les différentes photographies sélectionnées pour cette exposition, je me rappelle la diversité des personnes et des choses, jusqu'aux poupées comme Howdy Doody, qu'Andy photographiait. Ces polaroïds sont ses esquisses, le début des visions qui devaient finalement devenir des peintures. Le regard unique qu'est le sien est impliqué d'emblée – c'est évident pour nous tous. Il prenait la photographie très au sérieux et adorait la pratiquer. Dans le milieu des années 1980, Andy passa beaucoup de temps à faire des photos. C'était même devenu pour lui sa manière d'entrer en relation avec les gens. Quand nous étudions ces polaroïds, nous accédons à la même vision intime du modèle qu'Andy.

Le grand monde d'Andy Warhol,

catalogue des œuvres



I - Trois âges

Trois âges, trois visages, trois approches différentes de sa propre apparence – caricaturale en 1948, amusée en 1964, hantée en 1986 –, Warhol cherche à se connaître, à se faire connaître et à se reconnaître. Les autoportraits qui ponctuent son œuvre pendant quarante ans s'inscrivent dans une perpétuelle tentative de réconciliation de la superficialité et de la profondeur humaines.

The Lord Gave me my Face, but I Can Pick my Own Nose (Nose Picker 1)
1948

[Le Seigneur m'a refilé mon visage, mais je peux me gratter le nez tout seul (Doigt dans le nez 1)]

Tempera sur panneau aggloméré

62,2 x 76,2 cm ; 24 3/4 x 30 inc.

Pittsburgh, collection Paul Warhola Family

2-5

Self-Portrait
1963-1964

[Autoportrait]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

50,8 x 40,6 cm ; 20 x 16 inc.

2 : New York, collection José Mugrabi

CR, vol. 1, n° 487

3 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

CR, vol. 1, n° 494

4-5 : Greenwich, courtesy

The Stephanie and Peter Brant Foundation

CR, vol.1, nos 493 et 495

6-7

Self-Portrait (Fright Wig)
1986

[Autoportrait (Perruque panique)]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 35,6 x 35,6 cm ; 14 x 14 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum









Warhol étudie au Carnegie Institute of Technology de 1945 à 1949 et peint différentes versions de *The Lord Gave me my Face, but I Can Pick my Own Nose* à la fin de l'année 1948. Il soumet cette tempera (cat. 1) au mois de janvier suivant à la 39th Annual Exhibition of the Associated Artists de Pittsburgh[1]. Le jury est composé de Joe Jones (un peintre régionaliste), Morris Kantor (un artiste éclectique, influencé par le cubisme) et George Grosz (l'ex-dadaïste de la Nouvelle Objectivité). Les deux premiers ont raison du jugement enthousiaste de Grosz, qui en sait long sur l'essence de la caricature, et le tableau est rejeté. Sous le titre *Why Pick on me? (Pourquoi s'en prendre à moi?)*, Warhol le présente à nouveau à l'exposition de fin d'année du Carnegie Institute où, du 11 juin au 3 juillet 1949, il attire nombre de curieux en raison du scandale qui l'entoure[2].
Le style de cette œuvre, très loin d'être une simple pochade d'étudiant, contraste singulièrement avec celles qui lui ont valu jusque-là l'admiration de ses professeurs et condisciples : il n'est pas seulement caricatural, il apparaît délibérément opposé aux valeurs mêmes défendues par l'institution. La controverse dans le monde universitaire permet sans doute à Warhol de mesurer l'impact de la provocation, relayée par les différentes déclinaisons du titre. Il a été généralement publié sous celui de *The Broad* [la salope] *Gave me my Face, but I Can Pick my Own Nose*, tandis que selon Leonard Kessler et Bernard Perlman, il commence en réalité par *The Lord...* *Le Seigneur m'a refilé mon visage, mais je peux me gratter le nez tout seul.*
Quoi qu'il en soit, le sens en est clair : ainsi, je suis né, mais mon destin est entre mes mains. Chassée du Paradis, la créature de Dieu se retrouve sur Terre et, encore très maladroite, doit s'adapter à sa nouvelle condition. Le *Nose Picker* (titre sous lequel la série est également connue) est une figure adamique dissimulée sous un code satirique et marque en même temps le passage de la jeunesse insouciante à l'âge des affaires. Selon toute vraisemblance, la figure de l'idiot du village, le *yourodivy* slave, le « fol-en-Christ », le fou sacré qui révèle les vérités sans les savoir lui-même, a constitué une première source d'inspiration. Le sujet était en tout cas discuté parmi les élèves, puisque Philip Pearlstein peignit un tableau dans la même veine intitulé *The Little Nose Squeezer*, qu'il offrit en cadeau de mariage à Leonard Kessler[3]. On peut encore reconnaître dans *The Lord Gave me my Face...* le souvenir des symptômes des crises de chorée que le jeune Warhol avait subies. Cette maladie nerveuse, connue sous le nom de « danse de Saint-Guy », provoque des mouvements involontaires, qui, des mains du sujet, se propagent au torse et au visage, suscitent mille grimaces et lui font tirer la langue.

La représentation du visage est très rare dans le pop art et, le plus souvent, l'insistance sur le média lui-même la rend abstraite. Il est tout aussi intéressant de remarquer que les autoportraits y sont pratiquement inexistants, si l'on excepte celui peint très tôt par Larry Rivers (1953), celui de Peter Blake (1961), et enfin celui de Roy Lichtenstein (1978) où il « se » représente par un miroir placé au-dessus d'un T-shirt. La tradition classique insistait sur le fait que tout peintre se peint (*Ogni pittore dipinge se*). Comme l'écrivait Daniel Arasse, cet axiome incite à s'interroger sur « les conditions et les pratiques qui ont autorisé et accompagné la prise de conscience que la personnalité de l'artiste se reflèterait dans son œuvre[4] ».
Les peintres pop ont prétendu à l'anonymat, se sont privés de l'expérience du « connais toi toi-même » : au contraire, la multiplication des autoportraits chez Warhol est [illegible] témoignage



de sa distance critique vis-à-vis de la culture du pop art.
Paul Fréart de Chantelou avait demandé son portrait à Nicolas Poussin, qui, plutôt que de confier la tâche à un autre, décida de le peindre lui-même en 1650. Florence Barron, en revanche, ne s'attendait pas à ce qu'un autre artiste réalise celui de Warhol. Il va, quelque temps après le portrait d'Ethel Scull (cat. 28), à nouveau utiliser le photomaton pour cet *Autoportrait* dont il existe treize panneaux, quatre d'entre eux étant assemblés pour sa commanditaire. Il y apparaît comme un mauvais garçon, désinvolte et ironique, mais les lunettes noires suggèrent qu'il a pu vouloir se faire passer pour un aveugle.
Le *yourodivy* continue d'avancer masqué sur la scène de l'art où il a fait irruption deux ans auparavant.

Vingt-deux ans plus tard, la série d'*Autoportraits à la perruque panique* répondait à la sollicitation d'Anthony d'Offay, désireux d'organiser une exposition dans sa galerie londonienne[5]. L'artiste laissa le choix du sujet à son marchand. Contemplant un portrait de Joseph Beuys fin 1985, et prenant conscience que Warhol était le grand portraitiste de son époque, D'Offay se décida à lui demander de se peindre à nouveau lui-même[6]. Associé au choix des polaroïds qui serviraient de base aux tableaux, le marchand tenta en vain d'exclure le plus démoniaque d'entre eux. Plusieurs polaroïds furent finalement retenus.
Devant l'objectif, Warhol s'est vu en fantôme. Sur quelques clichés, il arbore de larges lunettes noires ; dans ceux qu'il utilise pour l'écran sérigraphique, son regard est nu, à la fois absent et intense. Sa perruque argentée brille autour de son visage blanc



et éteint : la rumeur du monde s'est tue, un ange passe – terreur sacrée.
Les cadrages varient, sa face effrayante occupe parfois l'intégralité du plan, et dans certains tableaux de plus de deux mètres par deux, il émerge d'un camouflage ou coïncide avec lui.
La version présentée ici est de format modeste. L'image y est sérigraphiée en négatif, et c'est le seul de tous les portraits de Warhol où les contours se perdent. Son caractère spectral s'en trouve évidemment renforcé. Il semble bien que le tissu ait absorbé l'image, comme s'il l'avait appliqué sur son visage pour en recueillir l'empreinte. La référence au voile de Véronique s'impose d'elle-même : selon une légende du IVe siècle, tandis que le Christ marchait vers le Golgotha, Véronique (*Vera Icona*) essuya son visage avec un linge qui en retint miraculeusement les traits.

Le suaire aujourd'hui conservé à Saint-Pierre de Rome, copié et interprété de nombreuses fois, est le témoignage d'une présence réelle du Dieu incarné. Cet *Autoportrait*, où, détaché des contingences terrestres, le visage de Warhol semble flotter dans un espace non coordonné, prélude à une ultime transfiguration. A. C.

1. Voir l'autre version, p. 26, plusieurs fois publiée comme étant l'œuvre soumise à l'AAP.
2. Ces informations, aimablement transmises par James Warhola, sont basées sur les témoignages de Bernard Perlman, Leonard Kessler et Philip Pearlstein, condisciples de Warhol au Carnegie Institute.
3. Correspondance de Leonard Kessler avec l'auteur, 7 octobre 2008.
4. ARASSE (Daniel), *Le Sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2006, p. 14.
5. Cat. exp., St Gallen, 2004, p. 127.
6. Les derniers *Autoportraits*, qui relevaient de la série des *Mythes*, intitulés *The Shadow* (*l'Ombre*), dataient de 1981.



II - Icônes et anthropométries

Si les portraits de Marilyn Monroe s'inscrivent dans la tradition sacrée des icônes, la série consacrée aux criminels les plus recherchés remploie, elle, les principes anthropométriques d'une description rationnelle du visage. Entre ces deux extrêmes *a priori* inconciliables, Warhol définira un espace inédit pour envisager et peindre ses semblables.

Silver Liz
1963

[Liz argent]

Acrylique, spray argenté et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

Stuttgart, collection Froehlich

CR, vol. 1, n° 442

Elizabeth Rosemond Taylor est née en 1932 de parents américains à Londres, où elle demeura avec eux jusqu'à la veille de la guerre. Elle apparaît dans le film *There's One Born Every Minute* (1942) et incarne, deux ans plus tard, l'héroïne de *National Velvet*, qui en fit l'une de ces stars adolescentes dont l'Amérique était friande. Avec *Une chatte sur un toit brûlant* (1958) et *Soudain l'été dernier* (adaptés tous deux de romans de Tennessee Williams) elle devient l'une des actrices les plus en vue de Hollywood. Féline, irrésistible, Liz Taylor se marie à huit reprises, entre autres deux fois avec Richard Burton, son partenaire dans *Cléopâtre* (1963).
Peu de mois après sa première série de portraits de Marilyn en 1962, Warhol s'empare de Liz Taylor alors que le bruit de sa fin proche courait. « J'ai commencé il y a quelque temps, quand elle était très malade et que la rumeur disait qu'elle allait mourir. Maintenant, je les recommence avec des couleurs vives sur ses lèvres et ses yeux[1]. »
Il peint d'abord huit tableaux, dont quatre, utilisant une photographie de *Life* où elle apparaît flanquée de Michael Todd et d'Eddie Fisher, son ex et son futur maris, sont titrés *Men in her Life*. Les autres la représentent dans ses atours de Cléopâtre. En juin-juillet 1963, il choisit une photographie promotionnelle de Liz Taylor (recadrée comme les *Marilyn*) pour une série d'œuvres, dont dix, au mois d'octobre, seront exposées en même temps que les *Elvis* à la Ferus Gallery de Los Angeles. C'est la première fois que Warhol retient le format carré de 40 x 40 inches, qui prévaudra ultérieurement pour ses portraits de commande.
Avec des variations sensibles dans leur application d'un tableau à l'autre, les couleurs (rose, rouge et vert) sont identiques. Dans un certain nombre de cas, l'adjonction d'un panneau monochrome (tantôt à gauche, tantôt à droite de la figure) peut être datée de 1964, quand les œuvres sont livrées à la galerie Castelli et présentées au ICA de Philadelphie l'année suivante. A. C.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 44.

9

Peach Marilyn 1962

[Marilyn couleur pêche]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

50,8 x 40,6 cm ; 20 x 16 inc.

Collection particulière

CR, vol. 1, n° 257

10

Marilyn Monroe in black and white (twenty-five Marilyns) 1962

[Marilyn Monroe en noir et blanc (vingt-cinq Marilyn)]

Encre sérigraphique sur toile

209,6 x 140,3 cm ; 82 3/4 x 55 3/4 inc.

Stockholm, Moderna Museet

CR, vol. 1, n° 265

11

Twenty Marilyns (Marilyns in color) 1962

[Vingt Marilyn (Marilyn en couleurs)]

Acrylique, encre sérigraphique et crayon sur toile

195,3 x 113,3 cm ; 76 7/8 x 44 5/8 inc.

New York, collection José Mugrabi

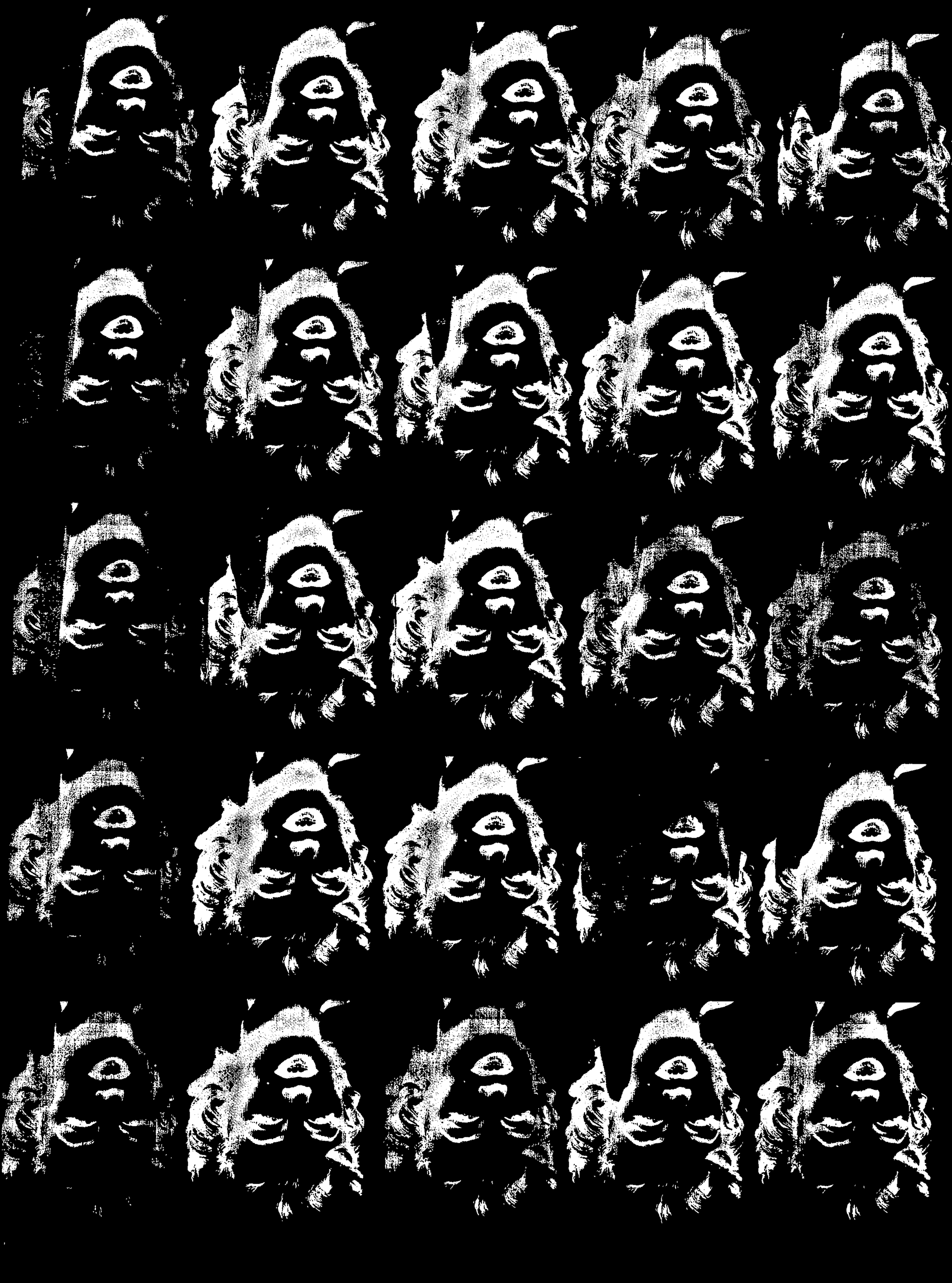
CR, vol. 1, n° 266



Le 5 août 1962, Norma Jean Mortenson, connue sous le nom de « Marilyn Monroe » depuis 1946, se suicidait. Née en 1926, ballottée de foyers d'accueil en orphelinats, mariée à seize ans, divorcée à vingt, elle est, après-guerre, un modèle très recherché par les photographes quand elle signe un contrat avec la 20th Century Fox qui lui accorde de petits rôles. Son apparition dans *All about Eve* (1950) de Joseph Mankiewicz marque le début d'une ascension vertigineuse : elle sera à l'affiche de vingt-trois films, où elle affirmera avec un singulier naturel ses talents d'actrice. Marilyn Monroe, qui rêvait d'incarner les héroïnes shakespeariennes, deviendra une star comme nulle autre avant ou après elle – le symbole même de la beauté et de la séduction. Au-delà des anecdotes de sa vie et des énigmes de sa mort, la vie de Marilyn se condensa peu à peu en une lutte avec le démon de son apparence. « C'est bien de faire partie des phantasmes des gens, mais on voudrait aussi être accepté pour soi-même. Je ne me considère pas comme un produit, mais je suis sûre que beaucoup me voient comme ça[1]. » Torturée par sa propre image, qu'elle voulait à la fois préserver et détruire, Marilyn Monroe perd peu à peu la maîtrise de son identité. De film en film, de photographie en photographie, elle se voit devenir ce symbole dont la puissance fatale la prive d'une existence propre.

C'est cette tragédie d'une double Marilyn que peint Warhol. Contrairement à ce que la proximité chronologique des peintures de *Bouteille de Coca-Cola* (cat. 171) et des Boîtes de soupe *Campbell* amène à penser, il ne la considère pas comme un produit, comme un cliché objectivé par les medias et assimilable à un simple objet esthétique. Il l'envisage dans la violence du conflit de la vie et de la représentation. En la peignant sur fond d or à trois reprises, en treize versions « portatives », puis en série, où, comme dans les deux autres œuvres présentées ici, son visage est en procession, il éprouve cette figure complexe dans son passage du profane au sacré. La surface est cette dimension à la limite du basculement entre la vie - où les images se dissolvent - et la représentation - où le flux de la vie se fige brutalement -, domaine séparé et inviolable. Dense et fragile, l'effigie est répétée encore et encore, en couleurs, en noir et blanc – comédienne de l'éternité, sainte actrice, le destin iconique de Marilyn est scellé. A. C.

1. MERYMAN (Richard), « Last talk with a lonely girl : Marilyn Monroe », *Life Magazine*, 17 août 1962.





11

12

Red Jackie
1964

[Jackie rouge]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

CR, vol. 2A, n° 1296

Lorsqu'il exécute ce portrait au cours de l'été 1964, Warhol a déjà consacré à Jackie Kennedy (1929-1994) toute une série de tableaux de petits formats, réalisés à partir de photographies de presse parues juste après l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy, le 22 novembre 1963 (cat. 340-355). Ici, pourtant, aucune trace du tragique destin de la première dame des États-Unis. De fait, le tableau prend sa source dans une photographie prise en 1960 par Jacques Lowe, photographe officiel de la campagne électorale présidentielle. Publiée en couverture d'un livre de souvenirs, *Jackie Kennedy, First Lady : Her Fashions, Her Home, Her Words,* l'image renvoie à l'époque optimiste de la conquête de la Maison Blanche. Comme à son habitude, Warhol a recadré la photo. Du cliché initial, où la jeune femme pose en robe estivale, assise à l'ombre des arbres, il ne retient que la tête, dont il tronque en partie la chevelure.

Contemporaine de la série des *Marylin*, *Red Jackie* présente les mêmes caractéristiques générales : cadrage serré évacuant toute référence spatio-temporelle, couleurs vives accentuant le processus de distanciation, sourire glamour digne des plus grandes stars. Aussi n'est-il pas étonnant que Warhol ait rapproché une version très semblable de ce portrait des deux icônes du cinéma sur lesquelles il a travaillé parallèlement : Liz Taylor et Marylin Monroe. Les trois toiles en question – *Shot Orange Marilyn*[1], *Liz*[2] et *Red Jackie*[3] – sont en effet présentées côte à côte sur le mur de la chambre du collectionneur Leon Kraushar dès 1965 et considérées par l'artiste comme un ensemble constitué. Il parle, dans *Popisme*, « d'une toile combinant Jackie, Liz et Marilyn[4] ».
D'un point de vue technique, *Red Jackie* est l'un des premiers portraits dans lequel Warhol applique le principe du calque pour définir précisément les zones de couleurs et obtenir une parfaite coïncidence entre les plages colorées et la sérigraphie. Outre ces deux versions rouges, un troisième panneau sera réalisé à partir du même écran sérigraphique, *Blue Jackie*, aujourd'hui conservé au Wadsworth Atheneum de Hartford. É. P.

1. CR, vol. 2A, n° 1291.
2. CR, vol. 1, n° 536.
3. CR, vol. 2A, n° 1295.
4. WARHOL, *Popisme*, p. 102.



13-14

Most Wanted Men n°1, John M. 1964

[Hommes les plus recherchés n° 1, John M.]

Encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 121 x 99 cm (profil), 121,3 x 98,4 cm (face) ; 47⅝ x 39 inc. (profil), 47¾ x 38¾ inc. (face)

Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum

CR, vol. 2A, n° 548

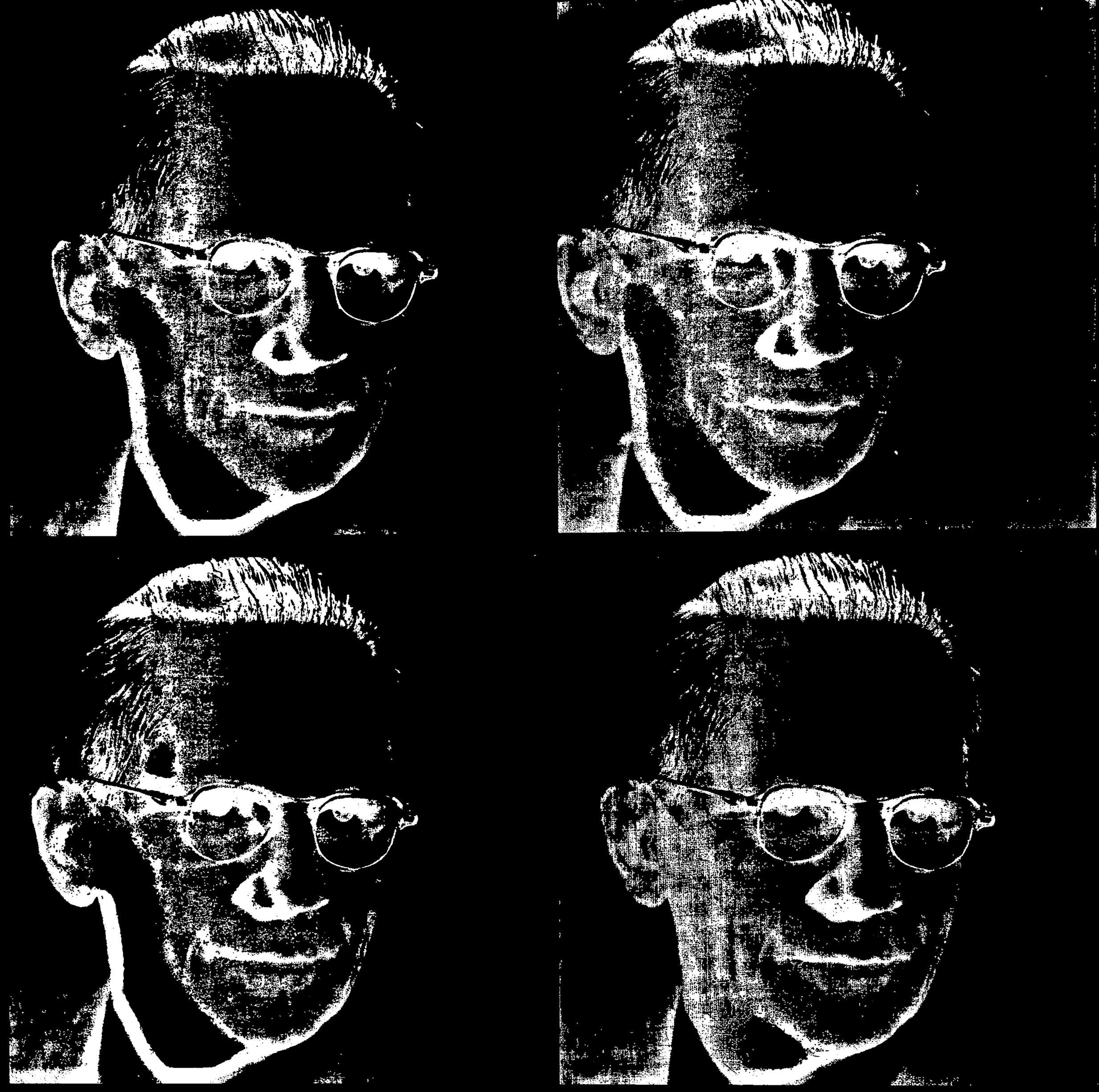


À l'occasion de l'Exposition universelle de New York qui allait s'ouvrir à Flushing Meadow le 21 avril 1964, l'architecte Philip Johnson commanda à Warhol un mural pour la façade du théâtre panoramique du pavillon américain qu'il avait conçu. D'autres artistes, dont John Chamberlain, Ellsworth Kelly, Robert Rauschenberg furent également invités. Les *Thirteen Most Wanted Men*, dont les images proviennent d'une brochure de la police new-yorkaise publiée en 1962, allaient créer la controverse : les organisateurs de la manifestation demandèrent à l'artiste que les vingt-deux panneaux soient enlevés ou recouverts. Il accepta par écrit qu'ils soient badigeonnés « dans une couleur qui convienne à l'architecte ». La censure n'était pas motivée par des considérations politiques, comme l'écrivait Warhol dans *Popisme*, mais par des raisons juridiques. S'il avait pensé évoquer la vie new-yorkaise avec ces treize portraits, il est évident que le sujet n'était pas « vendeur » dans un tel contexte et que l'origine italienne de la plupart des suspects pouvait occasionner un incident diplomatique. D'autre part, il est hors de doute que les connotations homosexuelles de ces hommes « les plus recherchés » n'aient pas échappé à la vigilance des organisateurs.

« D'une certaine façon, écrit-il encore dans *Popisme*[1], j'étais content que le mural soit effacé : maintenant, je n'aurais plus à me tourmenter si l'un des criminels finissait dans les mains du FBI parce que quelqu'un l'aurait reconnu dans mes images. Alors je fis à la place une image de Robert Moses, qui dirigeait la foire (une demi-douzaine de panneaux carrés en Masonite de 1,20 m de côté), mais cette proposition fut également rejetée. » Avec son sens aigu de l'économie, Warhol réutilisa les écrans sérigraphiques : dix-neuf portraits furent peints dès juillet. Vingt-deux furent montrés à Paris à la galerie Sonnabend en 1967, dont celui-ci ; le catalogue publié à l'occasion reproduisait le fascicule de la police. Le criminel représenté ici est le premier des treize et répondait au nom de John Maziotta. Sa fiche signalétique indique quelques-uns de ses noms d'emprunt (« Chappie, Mazzotta, Massa, Mazza, Marlow, Marlo, Squinty »), rend compte de sa voix « grave et rude », et décrit son tatouage sur le bras gauche. Son passé judiciaire et le crime pour lequel il était recherché sont également précisés. Dans ce tableau, Warhol a reproduit telles quelles les photographies publiées, alors qu'une autre version inverse la face et le profil. La brutalité de ces anthropométries est encore accentuée par l'absence de tout commentaire plastique de la part de l'artiste. A. C.

1. WA■HOL, *Popisme*, p. 1■4.


KIL KOLL
0118803
2 2 2



15-22

The American Man (Portrait of Watson Powell) 1964

[L'Homme américain (Portrait de Watson Powell)]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Huit panneaux : 40,6 x 40,6 cm ; 16 x 16 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

CR, vol. 2A, nos 1266, 1267, 1268, 1269, 1270, 1271, 1285, 1286

D'une certaine façon, par sa pauvreté apparente, ce portrait est l'un des plus audacieux de Warhol. Loin de chercher à conjurer l'effet « photographie d'identité », rarement flatteur, il choisit au contraire de l'accentuer en apprêtant la toile d'un fond terre de Sienne, qui, dans certaines versions, tire vers le gris. Manifestement préparé pour la séance photographique, le sujet n'offre aucune expression caractérisable. Son regard fixe, neutralisé par ses lunettes cerclées, évite l'objectif pour se perdre sur son côté gauche. Le semblant de sourire qu'il affiche est sans réverbération aucune sur l'ensemble de son visage, légèrement penché en avant. Warhol et ses collaborateurs désignaient ce personnage sous le sobriquet de « Mister Nobody », l'homme anonyme par excellence. Reprenant de façon moins abrupte le même constat, le titre *The American Man* s'est imposé tant Watson Powell Senior incarne l'archétype du businessman américain.

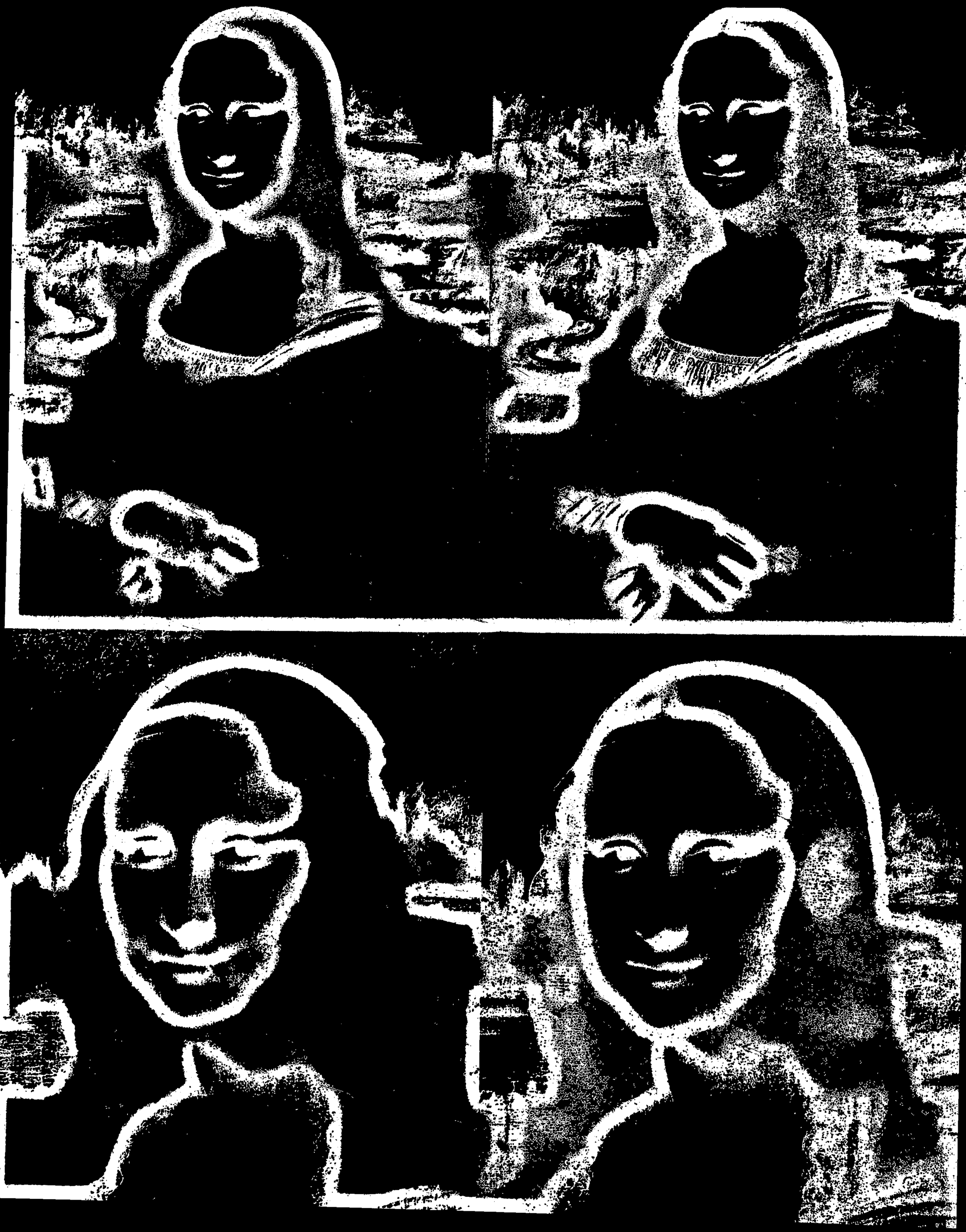
Passée en mai 1964, la commande émane de Watson Powell Junior après qu'il ait vu une reproduction du portrait d'Ethel Scull (cat. 28). Il voulait ainsi rendre hommage







à son père qui se retirait de la compagnie American Republic Insurance basée à Des Moines, Iowa, après l'avoir dirigée pendant trente-deux ans. La commande avait pu aboutir grâce aux bons soins de l'architecte d'intérieur Jack Dunbar, lequel avait collaboré à la construction du nouveau siège social et connaissait personnellement Warhol. La composition originale livrée en septembre devait, selon les vœux de l'artiste, être disposée horizontalement, mais elle prit place à la verticale dans le hall d'entrée du nouveau bâtiment. Comme il en avait désormais l'habitude, Warhol réalisa en outre de nombreux panneaux supplémentaires, quarante en l'occurrence : quatre d'entre eux furent offerts par Watson Powell au musée de Des Moines. A. C.



3

Mona Lisa 1979

crylique et encre sérigraphie sur toile
27 x 101,6 cm ; 50 x 40 inc.
ittsburgh, The Andy Warhol Museum

e chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, ncorrectement connu sous le nom de *Mona Lisa*, fut présenté aux États-Unis en 1963 : l'abord à la National Gallery of Art le Washington (du 8 janvier au 3 février), uis au Metropolitan Museum de New York du 7 février au 4 mars). Ce rare voyage de *a Joconde*, organisé sous l'égide d'André Malraux en hommage au président John Kennedy, fut célébré par les médias comme un événement de première importance. C'est à cette occasion que Warhol s'empara le la peinture, utilisant les différents cadrages du tableau dans le catalogue édité en anglais par le Louvre. Dans l'une les versions, *Colored Mona Lisa*, il juxtaposa plusieurs images en jaune, rouge, bleu et noir, évoquant ainsi le processus photomécanique de séparation des couleurs. Les *Quatre Mona Lisa*[1] que Warhol peint en 1963 constituent, quant à elles, autant d'approches de l'individualité idéalisée par Léonard, dont le sourire peut être rapproché de celui des *Marilyn* ou de celui des *Mao*. On sait l'attention que l'artiste portait aux lèvres des modèles féminins dont il faisait les portraits.

Mais il va de soi que c'est surtout le souvenir de Marcel Duchamp (qui avait orné le visage énigmatique d'une moustache dans son *L.H.O.O.Q.*, 1919) qui est très présent dans cette série d'œuvres.
L'une des versions porte d'ailleurs un titre on ne peut plus explicite : *Thirty Are Better Than One* (*Trente valent mieux qu'une*).
« Ce qui est intéressant, avait déclaré Duchamp, c'est le *concept* qui veut que l'on mette cinquante boîtes de soupe *Campbell* sur une toile[2]. » Duchamp, qui selon des témoignages concordants avait une sincère estime pour l'œuvre de Warhol, privilégiait la dimension intellectuelle de la répétition. Ce faisant, il avait tendance à minorer l'importance de l'image en elle-même, laquelle, loin d'être réduite au rôle d'instrument d'un concept, est au contraire renforcée par la répétition.
« Il n'y a pas d'image si simple, écrivait Henry Geldzahler, qu'elle puisse signifier une seule chose [...]. Son impact s'accroît par la répétition[3]. » Anonyme dans son époque et célébrissime dans l'histoire, cette image de *La Joconde* semble provenir d'un photomaton, comme si la machine, aux fonctions perverties par Warhol, lui avait donné une nouvelle vie. A. C.

1. CR, vol. 1, n° 329.
2. Marcel Duchamp, cité par Peter Gidal, *in* GIDAL, 1971, p. 27.
3. GELDZAHLER (Henry), « Andy Warhol », *Art International*, n° 3, avril 1964.



III - Art et commerce

En 1963, Warhol honore sa première commande de portrait. Coup d'essai, coup de maître : surprise dans la cabine d'un Photomaton, Ethel Scull est transfigurée dans une peinture en trente-six panneaux. Suivent les portraits des proches du peintre, collectionneurs, marchands ou amis, et, en 1966, à nouveau le sien, où il apparaît impassible et distant.







24–27

Self-Portrait 1966-1967

[Autoportrait]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

24 : 57,2 x 57,2 cm ; 22 3/4 x 22 3/4 inc.

Saint-Étienne, musée d'Art moderne

CR, vol. 2B, n° 1906

25–26 : 55,9 x 55,9 cm ; 22 x 22 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

CR, vol. 2B, n° 1899 ; Le deuxième tableau ne figure pas au catalogue raisonné

27 : 57,2 x 57,2 cm ; 22 3/4 x 22 3/4 inc.

Chicago, collection Stefan T. Edlis

CR, vol. 2B, n° 1876

Le troisième autoportrait de Warhol dans les années 1960 marque un changement notable dans l'image qu'il souhaitait offrir de lui-même. Abandonnant le Photomaton, il endosse simultanément une autre allure : il est loin le jeune homme de 1964, désinvolte derrière ses lunettes noires, ou en T-shirt, qui imposait son autorité juvénile. Warhol est désormais une star ; il s'en est rendu compte avec étonnement au cours du vernissage de son exposition à l'Institute of Contemporary Art de Philadelphie en octobre de l'année précédente[1]. Comme de nombreux commentateurs l'ont souligné, cette série a la même force d'impact que celle dite « à la Fright Wig » (« à la perruque panique ») de 1986 (cat. 6–7), où son visage émerge d'un implacable fond noir. Mais ici la couleur joue sur les différents plans et, surtout, la pose est celle d'un séducteur, tandis que vingt ans plus tard elle est délibérément tragique.

Il existe plusieurs photographies de George Klauber, l'un de ses condisciples au Carnegie Institute of Technology, où Warhol s'essaie à différentes poses inspirées par la gestuelle des stars d'Hollywood dont il collectionnait les portraits. Le rôle des mains y est central : elles cadrent le visage, quand il se souvient de Greta Garbo, ou accaparent l'attention au premier plan. L'autoportrait de 1966 est élaboré à partir d'une photographie, datée de l'année précédente, de Malcolm Kirk qui, dans les années 1960, a documenté la plupart des artistes pop, mais aussi Marcel Duchamp ou Willem De Kooning. Warhol a tiré parti de cette image flatteuse où l'index et le majeur forment un V et effleurent à peine ses lèvres, et où la moitié droite de son visage reste dans la pénombre. Elle est empreinte d'une grande sérénité et servira également pour l'annonce de son exposition en avril de la même année chez Leo Castelli lors de laquelle il ne présentera que les *Silver Clouds* (cat. 360) et le papier peint à tête de vache. La pose suggère que l'artiste s'interroge rêveusement sur lui-même et, simultanément, s'absente, renonce à la peinture et se retire.

Et pourtant, ses activités se multiplient, les tournages se succèdent à un rythme soutenu. Mais même dans l'atmosphère électrique du Dom, où ont lieu les premiers spectacles de l'*Exploding Plastic Inevitable*, avec le Velvet Underground et Nico, il reste impassible sur le balcon, loin de la foule, glissant des filtres de plastique colorés devant les projecteurs[2]. Et dans son entretien filmé avec Lane Slate[3], au cours duquel il est plus réticent que jamais à répondre à la moindre question, il évoque ses *Silver Clouds* comme les instruments d'une disparition de la peinture et des objets.

Tout se passe comme s'il faisait l'hypothèse d'une disparition simultanée des êtres et des images, de leur dissolution au-devant même de son regard – c'est d'ailleurs ce qu'il exprime avec nostalgie, à la fin du chapitre « 1967 » de *Popisme*, en évoquant l'unique projection de **** (c'est-à-dire *Four Stars*, un film de vingt-cinq heures) un an après sa réalisation.

Warhol a recadré la photographie originale, de format rectangulaire, pour l'adapter à un carré qu'il déclinera dans plusieurs dimensions, modestes comme pour les œuvres ici réunies, et monumentales (182,9 x 182,9 cm) pour celles réalisées à la demande d'Allan Solomon, commissaire d'une exposition intitulée « American Painting Now » au sein de l'Expo 67 de Montréal. Dans cette série, toutes versions confondues, la couleur prend une part prépondérante : les variations chromatiques se succèdent avec d'infinies nuances. Tantôt acidulées, tantôt éteintes, les couleurs schématisent le visage, l'irisent ou le dissolvent. Si le vert et le rouge dominent dans nombre de tableaux, dans d'autres, le noir absorbe une moitié du visage qui n'est plus lisible que replacé dans la série. Littéralement et métaphoriquement, le risque de la disparition est, chez Warhol, toujours calculé au plus près. A. C.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 173.
2. *Id.*, p. 207.
3. WARHOL, *Entretiens*, p. 96.



Ethel Scull photographiée dans son appartement devant son portrait par Andy Warhol.
Photographie publiée dans *Ladies Home Journal*, mars 1964

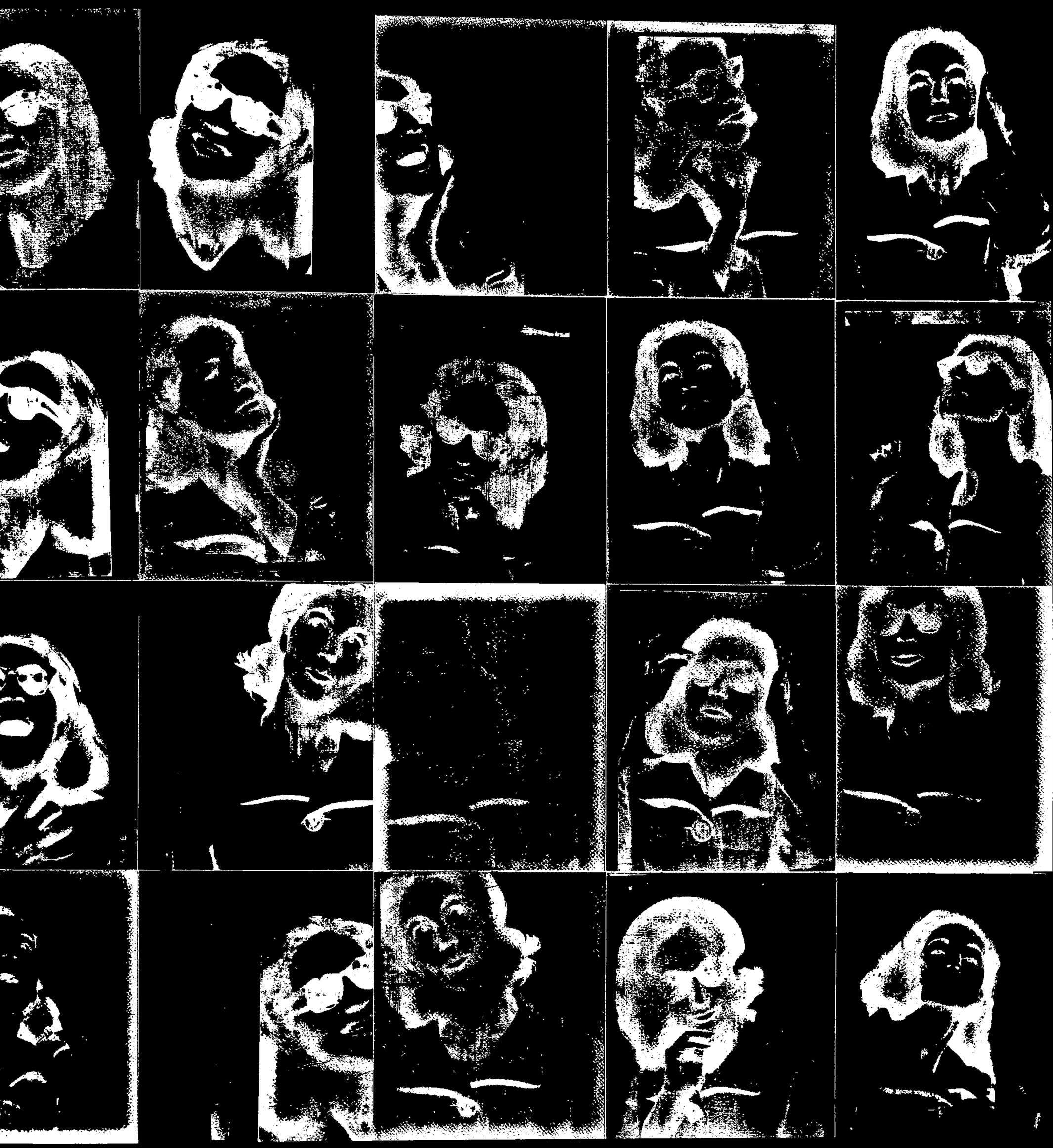
28

Ethel Scull 36 times 1963

[Ethel Scull 36 fois]
Acrylique, peinture métallisée et encre sérigraphique sur toile
Trente-six panneaux : 50,8 x 40,6 cm ; 20 x 16 inc. chaque ; 203,2 x 365,8 cm ; 100 x 144 inc. l'ensemble
New York, prêt du Metropolitan Museum of Art, propriété conjointe du Whitney Museum of American Art et du Metropolitan Museum of Art, don d'Ethel Redner Scull, 2001
CR, vol. 1, n° 460



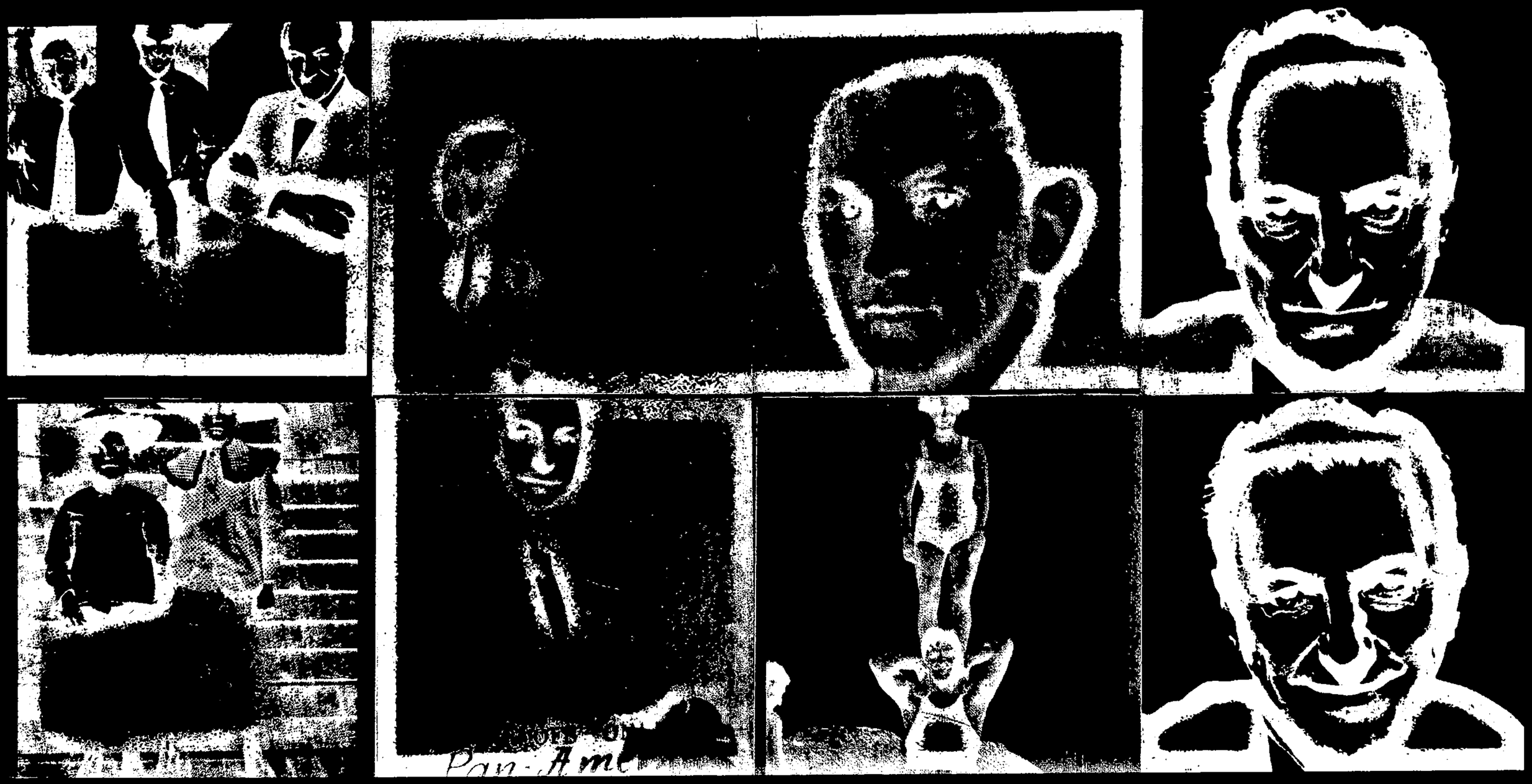
Comme on l'a vu plus haut (p. 23), ce portrait est la toute première commande de ce type passée à Warhol. Robert Scull (1917-1986) et son épouse, Ethel Redner (1921-2001), furent, dans le monde de l'art new-yorkais d'après-guerre, un couple légendaire. Une prospère compagnie de taxis (cent trente voitures, quatre cents chauffeurs) leur permit d'assouvir une intense passion pour l'art et d'amasser une collection alors sans précédent. L'expressionnisme abstrait fut leur premier centre d'intérêt, puis le pop art et l'art minimal, qu'ils furent parmi les tout premiers à collectionner. « Entre 1960 et 1969, écrit Warhol, les Scull symbolisaient mieux que quiconque le succès que l'on pouvait connaître sur la scène artistique en collectionnant.
Beaucoup de couples branchés dans les années 1960 commencèrent à acheter de l'art, et les Scull étaient leurs modèles et leurs héros[1]. » Ils s'engagèrent dans le monde de l'art de plusieurs façons, notamment en finançant la Green Gallery de 1960 à 1965, où eurent lieu les premières expositions de Claes Oldenburg, Donald Judd, Robert Morris, parmi d'autres. Ils passèrent des commandes directes, non seulement à Warhol, mais aussi à George Segal qui les immortalisa dans une sculpture de plâtre. En 1965, ils mirent sur pied une fondation portant leur nom, en partie financée par le produit de la vente d'expressionnistes abstraits. Huit ans plus tard, la vente aux enchères d'œuvres de leurs jeunes protégés fit sensation : avec un produit de plus de deux millions de dollars, ils établissaient un record dans le marché de l'art contemporain. Ce qui leur valut d'amères critiques de la part de Robert Rauschenberg, en particulier,



choqué par cette opération spéculative. Dans *Ma philosophie*, s'imaginant président des États-Unis, Warhol se proposait de nommer Robert Scull ministre de l'économie, « parce qu'il saurait acheter tôt et vendre cher[2] ».

Outre le présent tableau, qui n'était initialement constitué que de trente-cinq panneaux, il existe dix autres versions d'Ethel Scull de dimensions variables. Juste après avoir passé commande, Robert Scull précisa sur une simple carte postale (retrouvée dans une *Time Capsule* du Andy Warhol Museum de Pittsburgh) les dimensions précises du mur sur lequel l'œuvre prendrait place. Lors de l'installation de celle-ci dans l'appartement des Scull, Warhol prétendit laisser le couple arranger les panneaux à leur convenance, mais y prit finalement une part décisive. Après plusieurs nouveaux changements entre 1963 et 1968, il revint à sa configuration initiale. A. C.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 120.
2. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 22.



29

Seven decades of Janis 1967

[Sept décennies de Janis]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Huit panneaux : 40,6 x 82,2 cm ; 16 x 32 inc. l'ensemble

New York, The Museum of Modern Art, The Sydney and Harriet Janis Collection

CR, vol. 2B, n° 1986

Warhol rencontre Sydney Janis au début des années 1960, alors qu'il réalise ses premières toiles et envisage d'abandonner sa carrière d'artiste publicitaire pour se consacrer à la peinture. À cette époque, parmi les nombreuses galeries de Manhattan, celle de Janis est l'une des plus éminentes et doit sans aucun doute sa réputation à la remarquable personnalité de son fondateur. Né en 1896 à Buffalo (New York), Sydney Janis entreprend une carrière de danseur de ballet avant de faire fortune comme fabricant de chemises. Amateur d'art, à l'écoute de son temps, il entame sa collection dès 1926 en achetant, chez Daniel-Henry Kahnweiler, une œuvre de Matisse. Dans les années 1930, il voyage beaucoup en Europe, d'où il rapporte des pièces majeures des plus grandes figures de l'art moderne : Picasso, Mondrian, Léger, Brancusi... En 1934, il rejoint le comité consultatif du Museum of Modern Art et y expose, l'année suivante, une partie de sa collection. Il participe également, en 1942, à l'organisation de l'exposition internationale « First Papers of Surrealism ». Ce n'est pourtant qu'en 1948, à l'âge de cinquante-deux ans, qu'il fonde sa galerie, au 110 West 57th Street, où il présente des manifestations ambitieuses dédiées aux grands mouvements de la première moitié du XXe siècle. Son talent de promoteur lui vaut par ailleurs d'être le marchand des principaux artistes de l'expressionnisme abstrait : Pollock, Gorky, De Kooning, Rothko, Kline et Motherwell.

Avec l'exposition « The New Realists », inaugurée le 31 octobre 1962, Sydney Janis est aussi le premier galeriste à présenter collectivement les œuvres des jeunes artistes pop, dont Oldenburg, Segal, Dine et Wesselmann. Dans cette exposition, dont le catalogue est préfacé par Pierre Restany, il présente trois œuvres de Warhol (notamment *200 Campbell's Soup Cans*) qui seront unanimenent raillées par le public et la critique. Cinq ans plus tard, à la fin de l'année 1967, c'est dans un tout autre contexte qu'il lui passe commande de son portrait. Warhol est devenu un artiste reconnu ; son travail attire les foules, surtout depuis que l'Institute of Contemporary Art de Philadelphie a organisé une rétrospective de son œuvre (automne 1965).

De format singulièrement modeste, le tableau est composé de huit panneaux sérigraphiés à partir de photographies de famille agrandies et répartis sur deux rangées. Dans la partie gauche, sur un fond vert plus ou moins jauni, six images anciennes se succèdent, faisant remonter à la surface quelques tranches de vie d'un temps révolu : deux enfants en costume du dimanche, un après-midi à la plage, une soirée entre amis... Souvent coupées, ces figures émergent lentement du fond, soit parce que la sérigraphie a été volontairement obscurcie, soit parce que l'agrandissement a quelque peu dissout les contours des formes, tels des souvenirs qui tarderaient à ressurgir et auraient été amputés par la mémoire. *A contrario*, la partie droite fait apparaître, en miroir, deux portraits plus récents se détachant très nettement sur un fond blanc : en haut, un visage grave et fermé ; en bas, le même visage, souriant et détendu. La pose évoque les photomatons.

La construction bipartite s'articule autour de l'idée du passage du temps : six panneaux pour six décennies passées, et deux panneaux pour une décennie en cours, vivante, joyeuse. Warhol joue avec l'image de son modèle en le présentant simultanément sous différents jours. Le tableau est plus mélancolique que commémoratif ; par la multiplication des visages changeants, il laisse percevoir les inévitables disparitions de soi et souligne, en même temps, les stratifications constitutives de toute identité. Le portrait de Sydney Janis n'est pas un simple portrait : c'est l'empreinte intime et universelle de la vie d'un homme. É. P.

30

Happy Rockefeller 1968

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

183,5 x 153,5 cm ; 72 3/4 x 60 7/16 inc.

Cologne, galerie Rafael Jablonka

CR, vol. 2B, n° 2084

Margaretta Rockefeller, plus connue sous le nom de « Happy », commande son portrait à Warhol à la fin de l'année 1967, peu de temps après qu'il ait achevé celui de son mari, Nelson Rockefeller (cat. 250), épousé en secondes noces en 1964.
Les dimensions imposantes de la toile laissent supposer que l'artiste a peint ce portrait monumental avant que Valerie Solanas ne lui tire dessus le 3 juin, le laissant dans un état critique qui lui impose de longues semaines de convalescence post-opératoire. Comme souvent à cette époque, le tableau a probablement été exécuté à partir d'une photo qu'il n'a pas prise lui-même. La pose, naturelle, laisse supposer qu'il a travaillé d'après une photographie familiale saisissant la jeune femme dans son intimité. Le visage de trois quarts, le corps tout en entier tourné vers un interlocuteur laissé hors champ, c'est un sourire éclatant que Warhol choisit d'immortaliser. Celui-ci apparaît d'autant plus que la toile est traitée avec une grande économie de moyens : le fond est sobrement constitué de quatre bandes inégales déclinant différentes tonalités de rose, du rose poudré au rose saumon.
Outre cette immense toile, Warhol réalisa un ensemble de portraits de Happy Rockefeller, dont un singulier diptyque. Ce dernier était constitué, dans sa partie gauche, d'un tableau similaire à celui-ci, et dans sa partie droite, d'une série de cent portraits d'à peine dix-huit centimètres de hauteur, assemblés bord à bord et sérigraphiés sur des fonds unis reprenant les harmonies chromatiques du magenta de l'encre sérigraphique : « Pour ce qui est de la peinture, je n'avais pas encore la force de travailler sur de grands formats, alors je peignis de petits *Happy Rockefeller* qui faisaient 18 x 15 cm, tout en regardant la télévision. C'était un été très violent au journal télévisé. Je regardais les chars soviétiques envahir la Tchécoslovaquie, et ensuite la convention démocrate à Chicago où les manifestants et la police locale se battaient dans les grands parcs et dans les rues[1]. »
Si l'on en croit sa réaction quelque peu amère au moment de la revente de l'un des portraits par Happy elle-même, Warhol devait être relativement content de son travail. En effet, à la date du 30 avril 1985, il note dans son *Journal* : « J'ai dégoté des catalogues, le tableau que j'ai fait de Happy Rockefeller, qui remonte à 64[2], était à vendre. Il est estimé à 30 000 ou 40 000 dollars. Si elle en avait fait don à un musée, elle aurait pu déduire 500 000 dollars sur sa feuille d'impôts, vu les nouveaux prix, alors je ne vois pas pourquoi elle le vend. »
É. P.



1. Warhol, *Popisme*, p. 346.
2. Il s'agit d'une erreur : Warhol n'a réalisé des portraits d'Happy Rockefeller qu'en 1968.

31-33

Dominique de Menil 1969

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Trois panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

31 et 32 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

33 : New York, collection particulière,

courtesy galerie Paul Kasmin

CR, vol. 2B, nos 2089, 2090 et 2091

Warhol se rapproche des Menil dès 1967. Durant l'été, il se rend à New Canaan (Connecticut), dans la maison de verre de Philip Johnson, pour assister à un gala de bienfaisance de la Merce Cunningham Company. C'est à cette occasion que son ami Henry Geldzahler lui présente officiellement Fred Hughes, jeune historien d'art qui travaille au service des De Menil, « nom magique s'il en est, tant ils cultivaient l'art[1] ».

Le couple, en effet, a de quoi piquer la curiosité de Warhol : la collection des Menil est l'une des plus importantes au monde et leur soutien aux artistes vivants est exceptionnel. Née française en 1908, Dominique Schlumberger (1908-1997) est une héritière de la fortune de l'industrie pétrolière qui a préféré fuir le régime de Vichy en s'installant outre-Atlantique. À Houston, où son mari poursuit les activités familiales liées aux hydrocarbures, leur collection compte tous les grands noms de l'art moderne (Matisse, Picasso, Braque) et une remarquable sélection de surréalistes (Ernst, Magritte, Tanguy). Outre leur fondation, ils financent, à l'université Saint-Thomas, la création d'un département artistique dirigé par Jermayne McAgy[2]. Réputée pour sa ferveur catholique, Dominique de Menil est d'abord influencée par le père Couturier, rencontré à New York au début des années 1940. C'est sans doute son attachement pour cette tradition conciliant spiritualité et art contemporain qui la conduit, en 1965, à confier à Mark Rothko la décoration de la chapelle œcuménique de l'Institut de la religion et du développement humain de Houston. Aussi, quand Warhol est introduit par son protégé Fred Hughes en 1967, lui commande-t-elle d'abord un film de coucher de soleil qu'elle destine à une église texane en cours de restauration et dont une séquence sera finalement intégrée à **** (lire *Four Stars*) au mois de décembre de la même année. En 1969, c'est également par l'intermédiaire de Fred Hughes – devenu une figure



marquante de la Factory – qu'elle achète une grande toile de la série des *Flowers*[3] et commande son portrait à Warhol. Sur les neuf tableaux qu'il exécute, les trois exemplaires ici présentés montrent bien la grande variété de traitement qu'il y met en œuvre. L'artiste sérigraphie la photographie prise par la fille du modèle, Adélaïde de Menil, tantôt dans une encre rose, ton sur ton, tantôt dans une encre noire qui contraste plus fermement avec le fond. Deux des tableaux reprennent un principe de division verticale en bandes de couleur cher à l'abstraction contemporaine, tandis que le troisième conserve une certaine coïncidence entre les zones colorées et l'image sérigraphiée. Contrairement à d'autres sujets féminins, comme Jackie, pour lesquels Warhol n'hésite pas à souligner les traits en remaquillant son modèle, le portrait de Dominique de Menil est caractérisé par un grand dépouillement. Ici, nul rehaut de couleur mais une palette étale ; la figure finit presque par être absorbée par la peinture. Hommage fidèle à celle que l'on surnommait la « Mère supérieure », en référence à l'austérité de son traditionnel chignon gris, ces images sont les portraits d'humilité d'une grande passionnée d'art.

É. P.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 268.
2. À l'instigation de Dominique de Menil, Warhol réalise, dès 1968, un portrait posthume de cette brillante commissaire d'exposition décédée en 1964.
3. CR, vol. 2B, n° 2055.



34-37 : Self-Portraits, 1963-1964

IV - L'œil de la machine

Cinéma : nouvelle passion, nouvelles transgressions des dispositifs mécaniques. Les *Screen Tests* – portraits filmés de trois minutes – confrontent les visiteurs de la Factory à l'œil vitreux de la caméra : immobiles et muets, ils sont les cobayes d'une étrange expérience de la temporalité de l'image – un temps à la fois bref et interminable dont ils restent prisonniers.

Photomatons

Planche de 4 : 19,6 x 3,8 cm ; 7 3/4 x 1 3/4 inc.

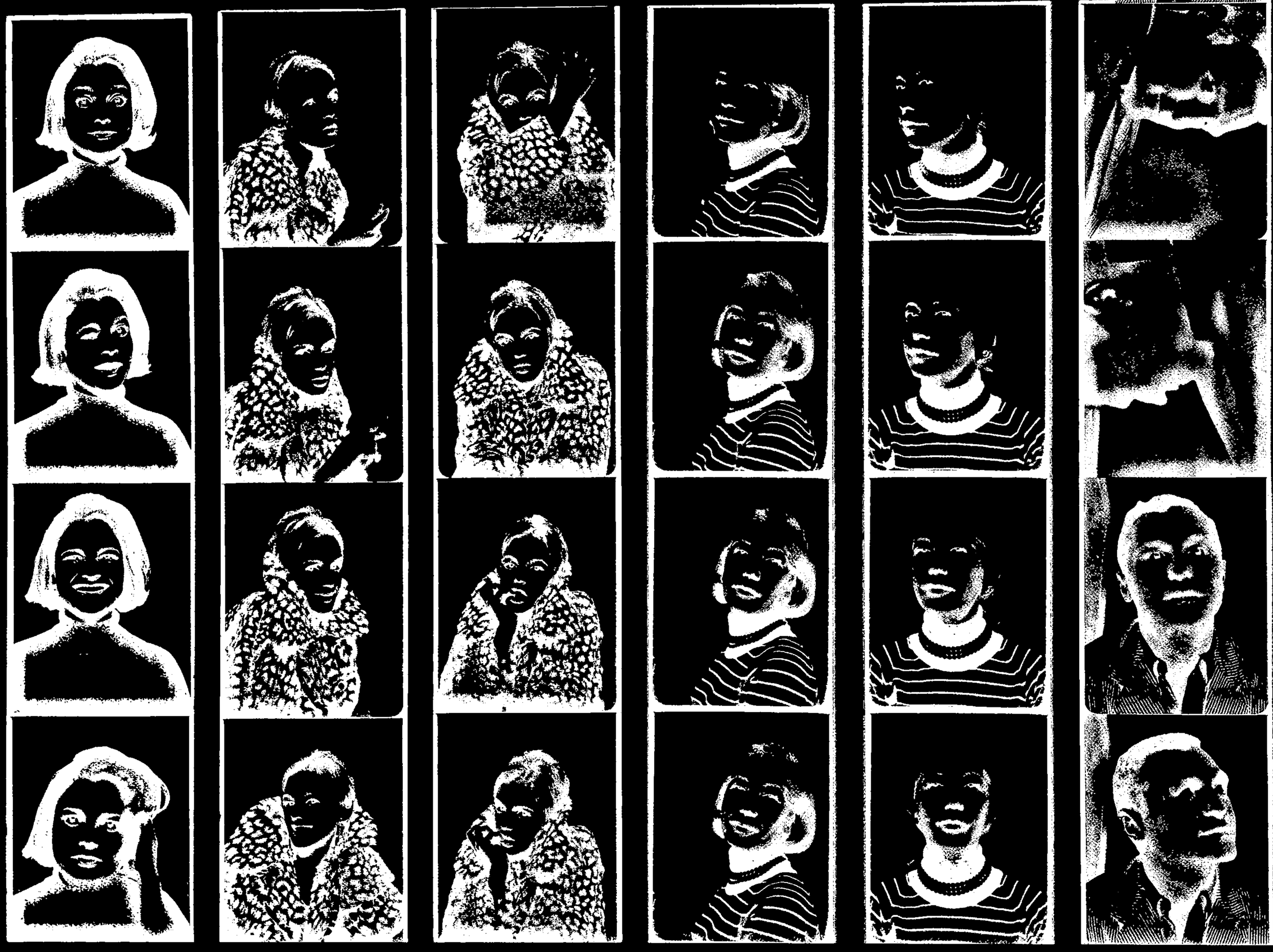
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

38 :
Judith Green, 1963-1964

39-40 :
Edie Sedgwick, 1965

41-42 :
Lita Hornick, s. d.

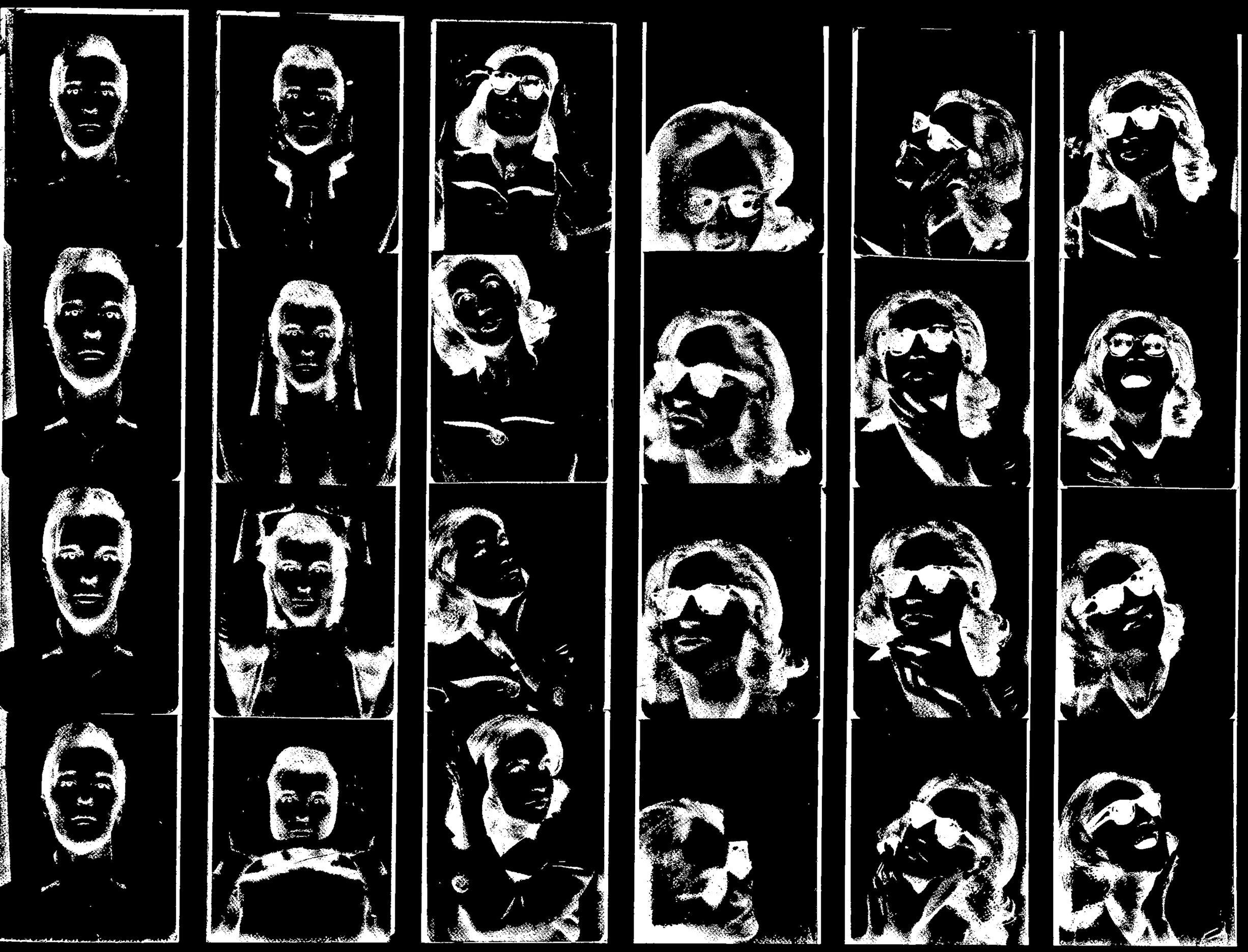
43 :
John Giorno, 1963



Le photomaton tient un rôle décisif dans l'approche de la machine par Warhol. La craindre, c'est reconnaître sa domination ; vouloir la contrôler, c'est s'y soumettre. Quand il l'utilise pour la première fois en 1963, l'idée germe peut-être dans son esprit qu'il peut faire mieux que la machine, c'est-à-dire en devenir une lui-même, tout en restant capable de la penser. Bien sûr, la machine qui pense n'en est plus une, mais la proposition donne à la question de l'indifférence son modèle pratique. Le photomaton n'est pas seulement une invention technique judicieuse dont le premier modèle est dû au Sibérien Anatol Josephewitz, lequel le développa aux États-Unis à partir de 1925[1]. C'est aussi une architecture, modeste mais contraignante : elle impose un cadrage en buste et un « décor » on ne peut plus dépouillé dans la plupart de ses versions. Seul face à lui-même, inconfortablement assis sur un tabouret réglable, le sujet doit choisir sans l'aide de quiconque la pose la plus adéquate. Autrement dit, il est juge et partie dans un procès dont il n'a pourtant pas la maîtrise. La dérision est sans doute la seule façon de provoquer un court-circuit et d'échapper au pouvoir intimidant du regard aveugle. Les images que Warhol fait prendre de lui-même ou de ses proches par l'automate sont cocasses. Elles suggèrent un rapport primitif à la représentation et anticipent sur le studio cinématographique. Ces photomatons ne prennent plus des identités, mais saisissent des postures comédiennes : Taylor Mead se déshabille, Gianna D'Angelo incarne une sorte de diva excentrique, Sandra Hochman se met dans la peau d'une malicieuse « girl next door ». Et Warhol lui-même y apparaît tantôt comme

44-45 :
Philip Fagan, 1963

46-49 :
Ethel Scull, 1963



n repris de justice, tantôt comme un dandy
ui en fait trop (l'image servira pour
e carton de l'invitation à son exposition
la Stable Gallery), ou encore comme
n gamin qui feint, grâce à un complice hors
hamp, de se faire casser la figure.
artiste a utilisé les photomatons du centre
ommercial situé entre Broadway et la 47e
ue, probablement des Auto-Photo Models
° 11 (sorti à la fin des années 1950) et n° 14
partir de 1964). Cette dernière version
ermettait d'obtenir sept photos en deux
inutes et demie (au lieu des deux minutes
demie d'attente entre chaque prise).

Dans son numéro de juin 1963, *Harper's Bazaar* publie quatre pages de photomatons.
En juin 1965, Warhol réalise la couverture de *Time Magazine* qui dédie une édition spéciale aux « Adolescents d'aujourd'hui ». A. C.

1. GORANIN (Näkki), *American Photobooth*, New York et Londres, W. W. Norton & Company, 2008, p. 16 *sq.*

0-51 :
Edward Villella, 1963



52 :
Self-Portrait, 1963



53 :
Sandra Hochman, juin 1963



54 :
Gianna d'Angelo, 1963



55–78

Screen Tests
1964 - 1966

Film 16 mm, noir et blanc, muet,
4 minutes à 16 images par seconde
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

55 : Edie Sedgwick, 1965
56 : Irving Blum, 1964



57 : Ondine, 1966
58 : Jane Holzer, 1964







Entre 1964 et 1966, Warhol réalise avec sa
Bolex 16 mm plus de cinq cents *Screen Tests* des
habitués de la Factory. Reprenant le principe
des bouts d'essais en vigueur à Hollywood,
l place ses sujets face à la caméra avec
pour seule et unique instruction de
ixer l'œil de la machine en bougeant le moins
possible. La prise de vue de trois minutes
durée d'une bobine) est ensuite projetée à
a vitesse de seize images par seconde (celle
lu cinéma muet), étendant ainsi la durée
le ces portraits filmés à quatre minutes. É. P.

. L'article de Philippe-Alain Michaud, p. 47 dans le présent
atalogue.

























59 : John Giorno, 1964
60 : Dennis Hopper, 1964
61 : Patrick Fleming, 1966
62 : Helmut, 1964

63 : Marie Menken, 1966
64 : Mary Woronov, 1966
65 : Jane Holzer, 1964
66 : Charles Rydell, 1964

67 : John Ashbery, 1966
68 : Donyale Luna, 1965
69 : Billy Linich, 1964
70 : DeVerne Bookwalter, 1964

















1 : Jack Smith, 1964
2 : Ethel Scull, 1964
3 : Nico, 1966
4 : Holly Solomon, 1964

75 : Barbara Jannsen, 1966
76 : Ivy Nicholson, 1964
77 : Olga Kluver, 1964
78 : Phillip and Gerard, 1964



V - Mao et la question du genre

En 1972, Warhol « revient » à la peinture et multiplie les *Mao* par milliers. Mouvante et ambiguë, l'effigie du Grand Timonier s'adoucit et se féminise. L'équivoque devient évidente dans la série des *Ladies and Gentlemen*, portraits de travestis professionnels, ou dans celle des *Self-portraits in drag*, dans lesquelles, au-delà des déterminations sexuelles, il explore les métamorphoses de l'identité.

79–89

Mao 1973

79 : Acrylique et encre sérigraphique sur toile

448,3 x 346,1 cm ; 176 1/2 x 136 1/4 inc.

Londres, collection particulière

Courtesy galerie Mayor

80–84 : Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Cinq panneaux : 61 x 50,8 cm ; 24 x 20 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

85–89 : Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Cinq panneaux : 66 x 55,9 cm ; 26 x 22 inc. chaque

85 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

86 : New York, collection Patrick et Mia Demarchelier

87 : Caracas, collection particulière

88 et 89 : Zurich, collection particulière,

courtesy galerie Andrea Caratsch



Depuis la révolution culturelle de 1966, Mao Tse-Tung (1893–1976) s'est imposé comme le leader incontestable d'un peuple uniforme dont la puissance à venir inquiète et fascine le monde entier. Avec son imperturbable demi-sourire rappelant celui de *La Joconde*, séduisant et effrayant, Mao incarne d'autant mieux une figure mythique, bien au-delà des frontières de la Chine, que sa personnalité et ses agissements sont alors mal connus et mal compris. Le conquérant révolutionnaire des temps modernes, qui savait si bien flatter les masses, responsable de purges sanglantes et de féroces programmes de rééducation, est aussi poète et théoricien. Le petit livre rouge des *Citations du président Mao*, publié en 1964, va devenir l'un des plus grands best-sellers de l'édition mondiale et lui assurer une célébrité sans précédent. Elle s'accroît encore en Occident au moment de la visite historique du président Richard Nixon à Pékin en février 1972, qui suscite une phénoménale couverture de presse. Mao est le meilleur ennemi de l'Amérique qu'elle doit apprivoiser. Nixon qualifie alors son séjour à Pékin de « semaine qui a changé le monde ». Cette figure « plus grande que la vie », qui dépasse les cadres de l'imagination occidentale, est une proie de choix pour Warhol. Il s'y intéresse de très près dès le début des années 1970. La propagande communiste a fixé et répété son visage à des millions d'exemplaires jusqu'à en faire une sorte de figure générique et universelle. Dans les innombrables peintures l'exaltant, dont le style oscille entre une sorte de réalisme idéaliste et la bande dessinée, Mao guide le peuple chinois vers un bonheur sans nuage : il est une figure de proue reconnaissable en un clin d'œil. Placardé dans les rues et dans les stades, son portrait omniprésent favorise un culte de la personnalité sans précédent, qui réclamera après sa mort une sévère cure de désintoxication. Pour des millions d'individus privés d'autres sources d'information, il est le héros exclusif de l'humanité sur la voie de l'émancipation, une sorte de demi-dieu, un astre suprême brillant seul au firmament de la révolution. Warhol force à peine le trait en disant à son ami David Bourdon[1] que les Chinois ont tué toute espèce d'esprit créatif en propageant cette seule et unique sérigraphie (le mot apparaît comme une évidence). Il a certainement si bien étudié la question que, lorsque Bruno Bischofberger lui propose en 1972 de faire le portrait d'une célébrité mondiale en la personne d'Albert Einstein (qui apparaîtra huit ans plus tard dans la série des *Portraits des Juifs du XX^e siècle*, cat. 300–309), la contre-proposition semble s'imposer d'elle-même. Symbole suprême du « commonisme », Mao est, comme Marilyn Monroe, une figure surinvestie de passions,











Exposition « Mao » du musée Galliera, Paris, 1974
photo : André Morain



d'identifications contradictoires. Son front dégarni, ses joues rondes, sa peau lisse, ses yeux impassibles font de lui une surface de projection idéale. Rivalisant avec la propagande en multipliant sur toile et sur papier le buste impérial enchâssé dans sa vareuse légendaire, Warhol va rendre Mao plus universel, mais aussi beaucoup plus énigmatique qu'il ne l'était.
Il y parvient comme d'habitude par la répétition en différents formats, modestes et gigantesques, et, après les têtes de vaches quelques années plus tôt, par la multiplication virtuellement infinie sur papier peint. De tableaux en éditions, il peut alors introduire mille variations qui vont métamorphoser son sujet : le Grand Timonier reste le leader politique rendu si familier par les médias, mais devient en même temps une sorte d'icône sexuellement ambiguë quand Warhol érotise sa verrue (rappelant la mouche de Marilyn) et surligne ses lèvres d'un rouge à lèvres parfois outrancier. L'improbable travesti est un tout aussi improbable autocrate. Les généreuses applications de peinture, que de nombreux commentateurs assimilent à des citations de l'expressionnisme abstrait, contribuent encore à déstabiliser la figure.
Une première série de dix peintures bleues fait l'objet d'une exposition au Kunstmuseum de Bâle en 1972. Deux ans plus tard, celle du musée Galliera à Paris, du 22 février au 18 mars, prenait une allure spectaculaire : y étaient réunis les quatre tableaux géants (448,3 x 346,1 cm) qu'il venait d'achever, cinquante et un tableaux de formats moyens, sept dessins et quarante lithographies, tous présentés sur le papier peint élaboré à partir de la même image couvrant 740 m² environ[2]. Au total, le visiteur était confronté à mille neuf cent cinquante et une effigies du leader chinois et ne pouvait se dérober à son regard hypnotique[3]. Ainsi que l'a souligné Mark Francis[4], Warhol a conçu à plusieurs reprises ses expositions comme des installations. La manifestation parisienne fut sans aucun doute l'une des plus frappantes. Le *Mao* géant présenté ici (cat.79) donne à lui seul la mesure de cet enveloppement du spectateur auquel pouvait songer l'artiste : l'empire de l'image est sans limites. A. C.

1. Entretien téléphonique de David Bourdon avec l'artiste, 4 septembre 1971, rapporté dans BOURDON, 1990, p. 317.
2. Dossier d'archives de l'exposition, musée Galliera, reversé au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.
3. STUCKEY (Charles), « Warhol in context », *in* GARELS, 1989, p. 4.
4. FRANCIS (Mark), « Horror Vacui – Les installations d'Andy Warhol », *in* cat. exp., Düsseldorf, p. 10 *sq.*

















90–100

Ladies and Gentlemen
1975

[Femmes et hommes]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

90–99 : Dix panneaux : 35,5 x 27,9 cm ; 14 x 11 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

100 : 305 x 205 cm ; 118 1/8 x 78 3/4 inc.

Paris, collection particulière

Le travesti est une figure essentielle de la culture *Camp* qui prévalait dans le New York de la fin des années 1950[1]. Le Camp se caractérise par un esprit de transgression, une passion pour le kitsch, pour l'inversion, pour les formes « baroques » pouvant donner lieu aux métamorphoses les plus improbables. « Selon l'historien George Chauncey, le terme camp circulait dans les milieux gays dès les années 1920 et désignait un "style d'interaction et d'attitude qui privilégiait l'ironie, la provocation, la théâtralité et l'humour afin de souligner le caractère artificiel des conventions sociales"[2]. » Quand Warhol fréquentait assidûment les théâtres du Lower East Side, le quartier le plus marginal de New York, il s'était évidemment familiarisé avec cette culture. Puis il a croisé le chemin de Jack Smith (1932–1989), qu'il a filmé à plusieurs reprises (entre autres, *Andy Warhol Films Jack Smith filming « Normal Love »*, 1963). Extravagant et flamboyant, ce cinéaste est peut-être le meilleur représentant du *Camp*, et son film *Flaming Creatures* (1963) fit passer cette sensibilité dans les cercles d'avant-garde. Son influence directe sur le cinéma warholien est cruciale.

Warhol revient souvent dans ses écrits sur les travestis, personnages indéfinissables qui s'emploient, aussi profondément que le jeu des surfaces le permet, à devenir autres. « Les travestis sont les archives ambulantes de la féminité idéale de star de cinéma. Ils remplissent une fonction documentaire, en consacrant généralement leur vie entière à maintenir vivante et disponible pour l'inspection (pas de trop près) la chatoyante alternative[3]. » Plusieurs d'entre eux ont tenu des rôles éminents à la Factory et dans les films tournés entre 1963 et 1972, date de *Women in Revolt*, parodie des aspirations féministes. Le plus célèbre de ces « il-elle » est sans doute Mario Montez, « travesti professionnel », héros malgré lui d'une scène cruelle de *Chelsea Girls*, dont Warhol trace un remarquable portrait dans *Popisme*. Candy Darling (né James Slattery), Holly Woodlawn (né Harold Danhaki), Jackie Curtis (né John Holder Junior), quant à eux, relevaient, selon Warhol, du phénomène socio-sexuel qu'étaient les véritables drag queens[4].

Luciano Anselmino (1943–1979), propriétaire de la galerie *Il Fauno* à Turin, suggéra cette série de portraits de travestis qui fera l'objet d'une édition sur papier[5]. Vincent Fremont a décrit (voir p. 64) la procédure et les circonstances inhabituelles de cette commande. Une dizaine de drag queens défilèrent devant













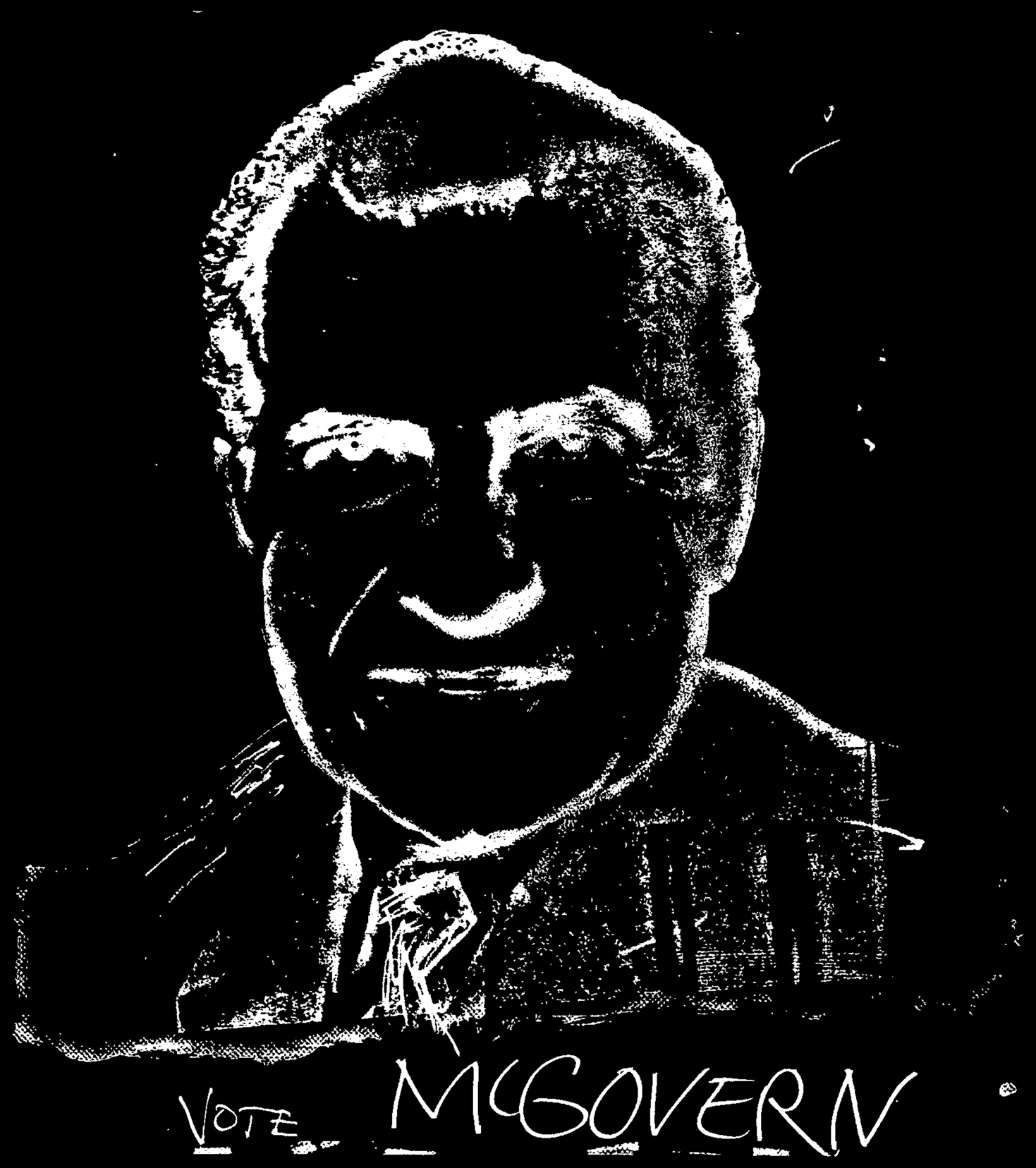
d'objectif de Warhol, la plupart d'entre eux essayant de tenir les poses les plus suggestives et les plus convaincantes, avec des succès inégaux. Pour le portfolio comme pour les peintures qui furent réalisées à la suite, l'image des sujets est brouillée, bien moins immédiatement lisible que dans la plupart des autres portraits : Warhol accroît l'équivoque des personnages par des interventions graphiques et chromatiques très élaborées. Dans le troublant n° 95, il a renoncé à sérigraphier l'image : ne persiste qu'une masse colorée qui rend le tableau presque abstrait.

Dans la singulière préface qu'il écrivit pour le catalogue de l'exposition, Pier Paolo Pasolini remarque : « Andy Warhol, tout comme Man Ray, est un amateur de Sade. Ses travestis possèdent une émouvante hardiesse qui n'est pas précisément sadienne[6]. » L'aspect transgressif est comme naturalisé par l'évidente sympathie que le peintre éprouve pour ses modèles. En particulier dans le n° 100, où le sujet est à la fois grotesque et hiératique, effrayant et captivant, Warhol parvient très bien à saisir l'effort désespéré de ces hommes pour se projeter dans la dimension du glamour et de la célébrité. Mais cette projection, pourrait-on dire, ne va jamais au-delà d'eux-mêmes ; elle reste entravée par leur réalité physiologique. Les *Ladies and Gentlemen* font clairement ressentir le hiatus constant entre l'image que les individus, quels qu'ils soient, se font d'eux-mêmes et cherchent à *produire*, et celles qu'ils offrent finalement à leurs semblables. A. C.

1. Il y a peu d'études sur la question ; voir par défaut celle de Susan Sontag, « Notes on Camp », *in Against Interpretation*, p. 275 *sq.*
2. MEYER (Richard), *Boot Camp AW Portraits, About Face*, Wadsworth Atheneum, 1999-2000, p. 103.
3. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 52.
4. WARHOL, *Popisme*, p. 277.
5. Voir Andy Warhol Prints, 3e édition, n° II.128-137, p. 86-87.
6. « Ladies and Gentlemen », *in* cat. exp. Turin, 1976.



100



101

Vote McGovern
1972

[Votez McGovern]

Acrylique sur papier et impression sur acétate

107,3 x 107,3 cm ; 42¼ x 42¼ inc.

Greenwich, courtesy The stephanie and

Peter Brant Foundation

À la question de savoir s'il est républicain ou démocrate, Warhol répond en 1977 : « aucun des deux[1] ». Il en veut pour preuve son travail, qui compte aussi bien des portraits de Nelson Rockefeller que de Jimmy Carter. Si l'artiste propose effectivement ses talents de portraitiste aux puissants de ce monde – et ce, quel que soit leur bord politique –, c'est pourtant bel et bien dans un contexte de campagne électorale que s'inscrit cette œuvre.

Contemporaine de la série des *Mao*, l'estampe qu'il réalise pour soutenir le sénateur démocrate du Dakota du Nord ne représente pas McGovern (né en 1922) lui-même mais son opposant direct, le président républicain sortant Richard Nixon (1913-1994).

La maquette ayant servi à l'impression des deux cent cinquante exemplaires édités en 1972 montre bien tout le travail de sape que Warhol y met en œuvre. Évitant la simple caricature, il se sert, en l'inversant, d'une photographie qui reprend l'image officielle du président. Il exploite ainsi l'effet de déjà-vu et se garde de trop distordre une réalité admise par tous en se contentant de révéler le vrai visage de son modèle par le seul emploi de couleurs criardes largement appliquées. Avec son visage verdâtre sur fond orange électrique, sa bouche et ses yeux d'un jaune perçant, Nixon devient un repoussoir dont l'image terrifiante doit suffire à convertir les électeurs indécis.

Le renversement est habile. À l'image des méthodes employées par les candidats eux-mêmes, il s'agit moins de susciter l'adhésion à un programme incarné par un leader que de diaboliser son adversaire en lui dressant un portrait des plus effrayants. Le message est clair : « Si vous voulez échapper à Nixon, votez McGovern ». Déjà, en 1964, Ben Shahn avait exploité les mêmes ressorts d'inversion en utilisant une effigie de Barry Goldwater pour la campagne d'affichage invitant à voter pour Lyndon Johnson.

Dans le cas de McGovern, cette stratégie est sans doute aussi le fait du déficit de notoriété du candidat démocrate : en publicitaire averti, Warhol préfère de loin miser sur un visage connu. S'il choisit Nixon, c'est donc aussi en raison de son image médiatique, garantie d'un « portrait coup de poing » qui frappe durablement les esprits.

Au total, la vente des deux cent cinquante éditions sur papier signées et numérotées rapportera à la campagne du sénateur plus de quarante mille dollars. Elles vaudront également à Warhol de figurer sur la liste noire de Nixon, finalement réélu la même année, et d'être convoqué à plusieurs reprises pour être auditionné par l'IRS (Internal Revenue Service), équivalent américain du fisc. É. P.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 245.



102-128

Portraits in Drag
1981-1982

[Portraits en drag queen]

Vingt-sept polaroïds : 10,8 x 8,6 cm : $4^{3/4}$ x $3^{25/64}$ inc. chaque

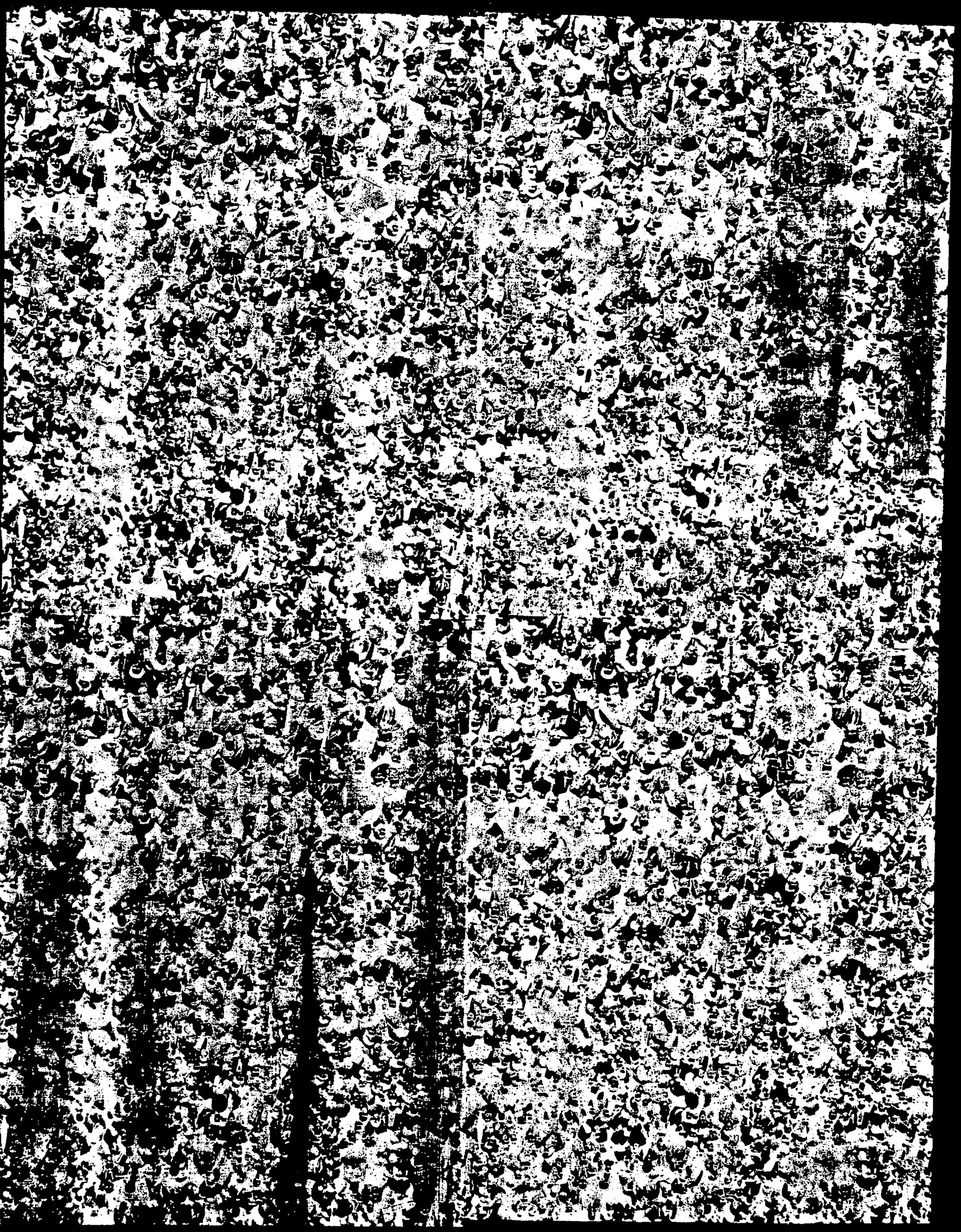
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

C'est en travaillant sur le portfolio des *Mythes*, où il figure lui-même sous le titre de *l'Ombre*, que Warhol eut l'idée de se photographier en drag queen. Les commentateurs relèvent volontiers le lien entre cet ensemble de photographies et celles que Man Ray prit de Marcel Duchamp, intitulées *Rrose Sélavy* (1920-1921). Difficile de résister à la tentation de ce rapprochement, qui, cependant, fait apparaître plus de différences que de coïncidences. Duchamp se déguise et disparaît entre son chapeau et son col en fourrure, devient un personnage de fiction : le travestissement est réclamé par le jeu de mots du titre (« Eros, c'est la vie »). Comme on l'a vu plus haut (cat. 90-100), Warhol éprouvait depuis les années 1950 un intérêt pour les travestis et les symptômes qu'ils trahissaient. Il ne négligeait pas de se travestir lui-même en différentes occasions. Mais dans cette série « d'images altérées », pour reprendre l'expression de Christopher Makos, son complice pour cette opération drag queen, il s'agit moins de se travestir, de devenir autre ou de se cacher, que de s'éprouver, de se montrer par défaut, de se révéler soi-même à la faveur d'un masque.

Il est à cet égard significatif que deux sessions de pose aient eu lieu. La première faisait intervenir une maquilleuse habituée à travailler pour la mode : sa compétence la conduisait évidemment à vouloir prêter à Warhol un visage aussi féminin et séducteur que possible. Pour la seconde session, Makos et Warhol convoquèrent une maquilleuse de théâtre, mieux à même de comprendre les enjeux de la transformation. Du coup, on songe moins à l'atmosphère du Lower East Side qu'au théâtre Kabuki.

Par le maquillage et les perruques extravagants, par les poses auxquelles il s'essaie avec un sérieux déconcertant, par ces masques auxquels il se confond, Warhol éprouve lui-même le devenir-image qui est au cœur de son œuvre. Tour à tour pathétique, aimable, mélancolique, drôle, ridicule ou désemparé, il livre l'autoportrait le plus bouleversant qui soit, tout simplement parce qu'il n'est pas question d'y fixer la vérité.

Christopher Makos exposa ses propres tirages noir et blanc en octobre 1981 en Californie ; Warhol, qui de son vivant ne montra pas les polaroïds, craignait dans son *Journal* (29 octobre 1981) que cette exposition ne ruine un peu plus sa réputation. A. C.



VI - Le singulier du pluriel

Dans la réalisation des portraits de commande, Warhol préserve un « principe d'indifférence ». À l'image de la *Bouteille de Coca-Cola*, symbole triomphant (et anthropomorphe) de la dimension collectiviste du capitalisme américain, les portraits sont exécutés selon un processus de fabrication systématique. Un par un, le plus souvent en diptyques, les visages émergent de la foule.

129

Crowd 1963

[Foule]

Encre sérigraphique sur toile

127 x 76,2 cm ; 50 x 30 inc.

New York, collection Jeffrey Deitch

CR, vol. 1, n° 341

Même si, par son sujet, sa méthode de composition et sa destination, il s'agit d'un *unicum*, ce tableau pourrait être considéré comme l'arrière-plan des portraits de Warhol. La fascination pour les célébrités est indissociable de celle qu'exerce la masse des anonymes, bien que, évidemment, cette fascination ne s'exprime pas de la même façon ni avec la même intensité. Pourtant, Warhol évoque souvent, avec un étonnement dépourvu de cynisme, l'existence des individus sans visage ni nom reconnus. La série *Tuna Fish Disaster*[1] est explicitement consacrée à cet aspect. Héroïnes bien malgré elles, M^me^ McCarthy et M^me^ Brown rejoignent Watson Powell (cat. 15-22) au panthéon des existences ordinaires constituant le regard public, lequel, jusqu'à un certain point, « fait » les stars en leur apportant leurs suffrages.

Décentrée vers le coin supérieur gauche, l'image montre une foule très dense dont les multiples regards sont unanimement dirigés vers le haut, considérant un objet placé hors champ. Il est évidemment impossible de distinguer les traits individuels des personnes qui forment une masse presque indistincte. Warhol a dupliqué quatre fois l'image source.
À l'origine, il pensait l'utiliser pour répondre à la commande d'une affiche par Mildred Constantine, conservateur des collections design au Museum of Modern Art, à l'occasion de l'Exposition universelle de New York de 1964. Dans une maquette originale, jamais utilisée, l'image est entourée de la phrase « Visit New York », répétée plusieurs fois en une frise sur le pourtour[2].

En fait, diffusée dans les années 1950 par United Press, l'image représente une partie des « 300 000 ou 500 000 » fidèles massés sur la place Saint-Pierre à Rome pour entendre la bénédiction pascale du pape. La légende précise que, dans l'attente de l'apparition du pape (Pie XII ou Jean XXIII), tous les regards sont dirigés vers la statue de saint Pierre à l'entrée de la basilique. Warhol avait constitué une considérable archive d'images diverses qu'il n'utilisait qu'au terme d'une sélection rigoureuse. Il est intéressant de noter que certaines, comme celle-ci, pouvaient rester « dormantes » de longues années avant d'être finalement élues pour la réalisation d'une œuvre. A. C.

1. CR, vol. 1, n^os^ 369-379.
2. *Cf.* CR, vol. 1, p. 286.

130-131

Karen Lerner
1972

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 76,2 x 71,1 cm ; 30 x 28 inc. chaque
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



De manière inhabituelle, le portrait de Karen Lerner par Warhol ressemble davantage à ses portraits masculins. Si la plupart des modèles féminins devaient s'attendre à une trentaine de minutes de maquillage avant la prise de vue, les séances photos consacrées aux hommes pouvaient ne prendre que quelques minutes[1].
Karen Lerner était journaliste pour les magazines *Newsweek* et *Life* avant d'épouser Alan Jay Lerner, librettiste et parolier de Broadway qui écrivit, avec Frederick Loewe, *My Fair Lady*, *Camelot* et le livret du film *Gigi*. Elle avait consacré un long article à Warhol dans *Newsweek*. Durant les années 1970, elle devient productrice de télévision et participe à la création d'un programme d'information célèbre : *20/20*. Elle termine sa carrière comme vice-présidente du Museum of Television and Radio, ainsi que vice-présidente de la production à la MGM.
En novembre 1979, Karen Lerner organise la venue de Warhol dans l'émission *20/20*. Il y est interviewé par John Heinz III, sénateur de Pittsburgh, la ville natale de l'artiste[2].
L'entretien coïncide avec l'inauguration de l'exposition « Andy Warhol : Portraits of the 70's » au Whitney Museum of American Art, ainsi qu'avec la publication d'*Exposures*, livre de photographies de Warhol, et de *Popism : The Warhol Sixties*, recueil de ses mémoires. M. T. / A. B.

1. LIVINGSTONE (Marco), « Do It Yourself : Notes on Warhol's Techniques », *in* cat. exp., New York, 1989.
2. COLACELLO, 1990, p. 434.

132-135

Alexander

1970-1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Quatre panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

132-133 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

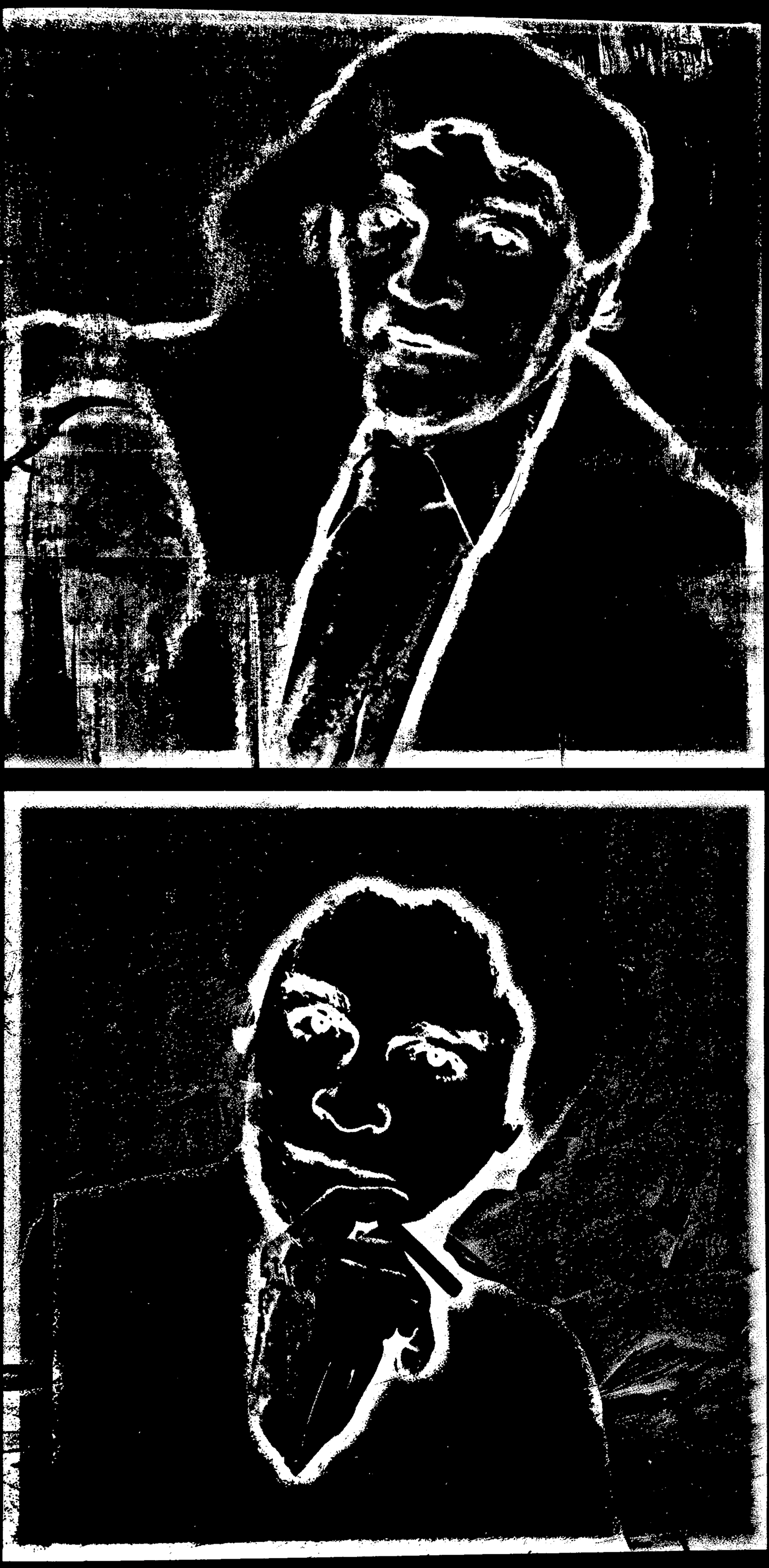
134 : New York, collection particulière,
courtesy galerie Paul Kasmin

135 : New York, The Andy Warhol Foundation
for the Visual Arts



Marchand d'art et d'antiquités légendaire, Alexander Iolas (1907-1987) était un personnage flamboyant. Il arrivait dans les studios de Warhol vêtu de capes bordées de fourrure, de costumes inhabituellement étroits avec chemise et cravate assorties, arborant des bijoux, parfois un peu de maquillage et des chaussures avec des talons d'au moins cinq centimètres. Warhol a peint des portraits de Iolas à deux périodes différentes. La première série de six tableaux date de 1970 et la seconde de 1974. Les portraits de 1970 ont un parfum mystérieusement envoûtant. Iolas y a la bouche entrouverte et donne l'impression d'un homme rêvant tout éveillé. Les sérigraphies de certains tableaux sont floues, dissimulant une partie du visage et du torse. Leur arrière-plan revêt de sourdes nuances de brun et, sur un des panneaux, de violet pâle. Warhol prit des polaroïds pour les deux séances de pose et, s'étant mis d'accord avec son modèle pour réaliser un autre portrait de lui – un tableau, peut-être, qui le ferait apparaître plus jeune que sur les premières versions – se servit, pour la seconde, de son appareil préféré pour les portraits : le Polaroïd Big Shot. Avant les prises de vues du second portrait, Iolas se rendit chez son coiffeur





pour modifier son visage et le rajeunir. L'artiste le fit poser avec une main tenant une cigarette juste en dessous de sa bouche. Pour les portraits masculins, Warhol utilisait souvent une cigarette ou un cigare comme accessoire pour compléter la composition – et pour dissimuler un double menton, le cas échéant. Ce second groupe de portraits est plus travaillé, avec d'épais coups de pinceau d'acrylique et quelques touches rajoutées au doigt, toujours effectuées avant que l'encre de la sérigraphie soit appliquée à travers l'écran de soie. Iolas, malgré ses quatre années de plus, y semble bien plus jeune et alerte que sur les premiers tableaux de 1970.

Surtout connu pour avoir travaillé avec les surréalistes, Alexander Iolas fut un des premiers défenseurs d'Andy Warhol. Durant les années 1950, il est propriétaire de la galerie Hugo à New York et, en 1952, il organise une exposition intitulée « Andy Warhol : Fifteen Drawings Based on the Writings of Truman Capote ». Des années 1960 aux années 1980, Iolas vend et collectionne les tableaux de Warhol. Il encourage les collectionneurs à acquérir ses œuvres et lui demande de réaliser plusieurs séries comme celle d'*After Picasso*, créée pour la collection Karpidas. Il amène également ses clients à se faire portraiturer par l'artiste. C'est enfin lui qui commande la série *Last Supper* (cat. 360), exposée à Milan dans le Palazzo delle Stelline, en face de l'église Santa Maria delle Grazie, où se trouve la fresque de Léonard. Ce sera leur dernier projet commun. Iolas mourra peu après le décès prématuré de Warhol, le 22 février 1987. V. F. / A. B.





136-140

Kimiko Powers

1971-1972

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Cinq panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

136-137 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

138 : New York, collection José Mugrabi

139-140 : New York, galerie Sonnabend

Née au Japon, Kimiko Maeda s'installe aux États-Unis en 1963 et épouse John Powers, riche homme d'affaires du Colorado. Installé à New York, le couple fréquente régulièrement les galeries et constitue une collection d'art contemporain qui passe pour être, aujourd'hui encore, la plus importante collection privée de pop art au monde. Tous les grands artistes du mouvement y sont représentés : Warhol bien sûr, mais aussi Lichtenstein, Oldenburg, Dine, Rosenquist, Wesselman, sans oublier les précurseurs que furent Rauschenberg et Johns.

Dès la fin des années 1960, les Powers cultivent des relations d'amitié avec la plupart des artistes qu'ils collectionnent. Ainsi, c'est lors d'une simple conversation entre amis que Warhol propose très naturellement à John de faire le portrait de sa femme : « Eh, si nous faisions le portrait de Kimiko[1] ! » Séduit par cette idée, celui-ci ne commande pas un, mais vingt-cinq portraits – décision démesurée et inédite qui a sans doute été motivée tant par la passion amoureuse que par la compréhension de la logique sérielle de l'artiste.

La prise de vue se déroule, comme cela arrive parfois, non pas à l'atelier mais dans l'appartement des époux, où Warhol, accompagné d'un assistant, prend une centaine de polaroïds. Kimiko Powers se souvient qu'à cette époque « Andy n'avait pas encore de maquilleur[2] » et qu'elle a donc posé sans avoir été spécialement préparée. Pour l'occasion, elle s'apprête néanmoins en revêtant le traditionnel kimono et en faisant appel aux services de Yusuke Suga, coiffeur-styliste japonais réputé dans le milieu de la mode. À l'issue de la séance photographique, soucieux de donner entière satisfaction à sa cliente, Warhol lui demande d'écarter les images qu'elle n'aime pas et repart finalement avec une première sélection de quatre-vingts polaroïds. Malgré le nombre impressionnant de portraits que lui commande John Powers, l'artiste ne retient qu'une seule pose présentant son modèle de trois quarts, la tête légèrement en arrière et le regard de biais. Cette image est reprise dans chacun des vingt-cinq panneaux qui constituent le monumental ensemble quadrangulaire de plus de cinq mètres sur cinq[3]. La même figure s'y répète, toujours différente : parfois simplement sérigraphiée sur un fond uni, elle est plus généralement rehaussée de touches de couleurs appliquées dans les zones correspondant à la carnation du visage, aux lèvres et au revers de tissu droit du kimono.

Comme à son habitude, Warhol se réserve quelques toiles supplémentaires, qu'il conserve dans son fonds d'atelier ou qu'il offre aux Powers en guise de cadeau de Noël. Les cinq versions ici présentées, dont certaines n'ont ainsi jamais fait partie du groupement original, témoignent néanmoins de la variété de ses talents de coloriste. Avec cette commande sans précédent, Warhol réalise une véritable ode









à la féminité, dans laquelle il redonne une nouvelle ampleur à ses déclinaisons chromatiques. Rouge, jaune, vert, bleu, beige, violet, orange… – la beauté renversante de Kimiko Powers semble se sublimer sous l'effet de la palette du peintre. Exception s'il en est, ces tableaux sont l'une des rares applications à aussi grande échelle du principe de la série au genre du portrait privé. Rien d'étonnant donc à ce que ce soit des collectionneurs de pop art qui aient été à leur initiative.

Outre cet ensemble de tableaux, il existe également une édition papier du portrait de Kimiko. Publiée en 1981 par le département artistique de l'université de Fort Collins, la série, constituée de deux cent cinquante estampes signées et numérotées, et de cinquante épreuves d'artiste, servit à financer le programme d'expositions de l'université du Colorado. É. P.

1. Entretien de Kimiko Powers avec l'auteur, septembre 2008.
2. *Id.*
3. BOURDON, 1989, p. 328, repr.





141-142

Giovanni Agnelli 1972

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

141 : Cologne, galerie Rafael Jablonka

142 : Collection particulière

143-144

[redacted]

Agnelli 1972

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

143 : Cologne, galerie Rafael Jablonka

144 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



À la tête de la mythique Fiat de Turin, Giovanni Agnelli (1921-2003) a incarné successivement la *dolce vita* et le capitalisme italien triomphant, à la fois figure familière et modèle absolu en matière économique. **Le plus so**uvent appelé l'*Avvocato* ou désigné par son diminutif, Gianni, le petit-fils du fondateur menait la vie insouciante d'un jeune séducteur avant d'épouser en 1953 Marella, née Caracciolo di Castagneto (1927), et de s'atteler à la modernisation du groupe Fiat en tant que président à partir de 1966. Au cours des années de plomb, l'*Avvocato*, dont la réputation d'homme de dialogue était avantageuse, dut faire face à des mouvements de grève à répétition ; il obtiendra le soutien de ses cadres et employés qui manifesteront à leur tour pour le « droit au travail ». Le couple Agnelli a très tôt réuni une collection d'art ancien et contemporain, dont l'essentiel constitue aujourd'hui la Pinacothèque Agnelli, abritée sur le site du Lingotto à Turin, autrefois l'un des lieux emblématiques de l'empire automobile.

Warhol a utilisé différents polaroïds de Giovanni Agnelli (la cigarette entre le pouce et le majeur, ou serrée entre les dents) pour des portraits que celui-ci n'a jamais acquis. Dans l'une des versions[1], les détails du visage



se perdent dans la peinture, tandis que dans les deux tableaux ici présentés, l'artiste ne s'est livré à aucun adoucissement des rides très marquées de son visage, ce qui est tout à fait inhabituel et ne se retrouve guère que dans les portraits de Robert Moses (1964) et de Hermann Hesse (1984). Le portrait ne fut pas acquis par son modèle, peut-être en raison de ces détails. Warhol n'eut pas plus de chance avec celui de Marella Agnelli, dont elle ne fit l'acquisition que bien plus tard. En 1982, il se fit transmettre une photographie par Bruno Bischofberger pour réaliser une œuvre beaucoup plus épurée, presque plate, typique de ces années[2]. Le 28 avril 1982, Warhol fait allusion dans son *Journal* à cette deuxième version dont il retouche les lèvres, exprimant ses craintes que, dix ans plus tard, l'encre sérigraphique ne se détache de la surface. A. C.

1. Cat. exp., Cologne, 2000, p. 10.
2. Reproduit avec une légende erronée *in* cat. exp., Pittsburgh, 1999, p. 179.



145-146

Baroness von Thyssen 1973

[Baronne von Thyssen]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

145 : New York, collection José Mugrabi

146 : Collection particulière

Interrogé sur le caractère expressionniste de ses portraits, Warhol répond en 1981 : « J'aimerais vraiment me contenter de la sérigraphie du visage sans le reste, mais les gens en veulent un peu plus. C'est pour ça que je rajoute toutes ces lignes[1]. » Dès 1973, les portraits de la baronne Von Thyssen témoignent de cette affirmation d'une touche personnelle qui tranche avec le caractère lisse et découpé que l'artiste avait d'abord emprunté à l'esthétique des affiches publicitaires.
Quatrième épouse du baron Hans Heinrich Thyssen (1921-2002), la baronne est née au Brésil en 1942 sous le nom de Denise Shorto. En 1967, son mariage avec le grand magnat de la finance lui donne un titre et la fait entrer dans les cercles de la jet-set. Héritier de la fortune de l'industrie métallurgique de son grand-père, son mari est connu comme un grand amateur d'art : sa collection – réputée être la plus importante au monde avec celle de la famille royale d'Angleterre – compte d'innombrables chefs-d'œuvre et dresse un vaste panorama de l'art occidental du XIII^e^ au XX^e^ siècle. Véritable passionné au goût éclectique, le baron achetait, dit-on, des tableaux



presque quotidiennement. Quand il commande le portrait de sa jeune épouse, Warhol est en train d'achever sa série des *Mao* marquant son retour à la peinture. Les portraits de la baronne s'inscrivent dans cette lignée de toiles à la facture expressive qui redonnent un rôle de tout premier plan à la « peinture-peinture[2] ». Non plus unis, les fonds sont modulés par de grands coups de pinceau laissés visibles, tandis que la couleur circule librement. Warhol s'autorise tous les plaisirs, aussi bien dans la touche que dans les couleurs, dont la douceur acidulée renforce le caractère artificiel de l'image.

Les polaroïds permettent de mesurer toute l'ampleur de la transfiguration qu'il opère. Avec ses yeux outrageusement fardés et ses lèvres largement rehaussées, la baronne quitte la banalité du monde réel pour entrer dans celui de la représentation – un monde où la ressemblance importe moins que l'effet produit sur le spectateur.

Il n'est pas certain que cette vision des choses ait coïncidé avec celle des époux Von Thyssen. Cinq ans plus tard, alors qu'il les croise lors d'une soirée chez Halston, Warhol, qui ne les a pas reconnus, écrit dans son *Journal* : « Ils ont dû croire que je leur faisais la gueule à cause des tableaux qu'ils ont renvoyés il y a quelques années[3]. » É. P.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 293-294.
2. BOURDON, 1989, p. 330.
3. WARHOL, *Journal*, 23 avril 1978.





147-150

Jane Holzer
1975

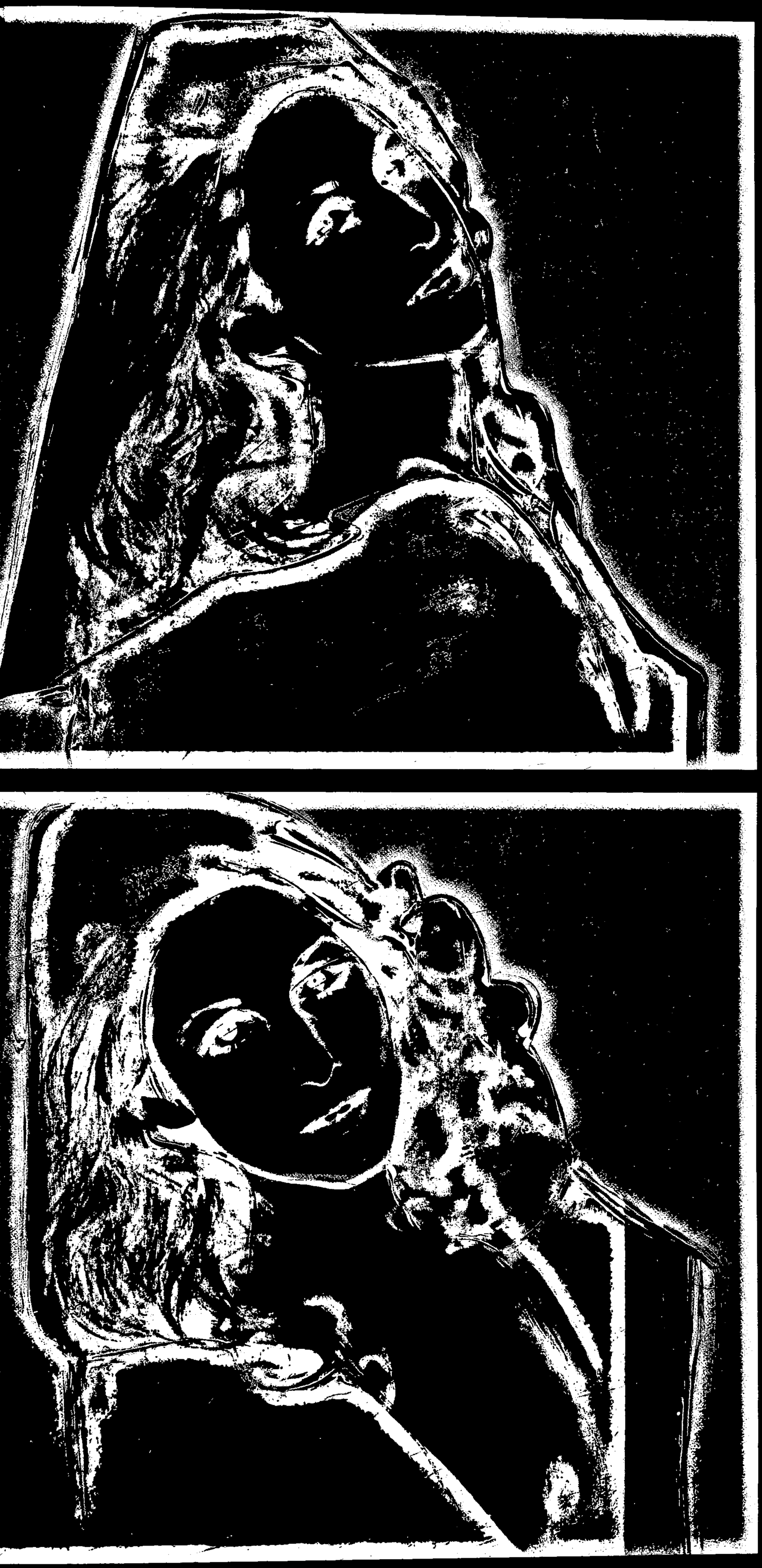
Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Quatre panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

New York, collection Jane Holzer Family

Jane Holzer, née Jane Brokenfield (1940), est un personnage-clef de l'univers warholien. Élevée en Floride, elle commence une carrière de mannequin à l'âge de dix-sept ans, pose pour le photographe David Bailey en 1963 (les photos seront publiées dans le *Vogue* anglais), est distinguée « femme de l'année 1964 » par le *New York Magazine* et sera rebaptisée à cette occasion « Baby Jane » par le journaliste Tom Wolfe, lequel lui consacre un article quelque peu ironique. Elle fait partie du petit groupe de ceux qui ont été à la fois filmés et peints par Warhol. Baby Jane pose à dix reprises – un record parmi les personnages féminins – devant la Bolex de la Factory en 1964 et 1965 pour des *Screen Tests*, et était bien sûr incluse dans le sous-groupe intitulé *The Thirteen Most Beautiful Women*. Du premier au dernier, on peut prendre la mesure d'une subtile métamorphose : presque timide dans l'un, elle offre un visage tantôt séducteur, tantôt moqueur, et même comique dans celui sous-titré *Toothbrush*, où elle se brosse les dents avec une feinte mélancolie. Si certains sujets étaient intimidés par Warhol ou son absence, ce n'était certainement pas son cas. Sa beauté renversante, son charme espiègle, son extravagante chevelure blonde en font une superstar de plein droit.

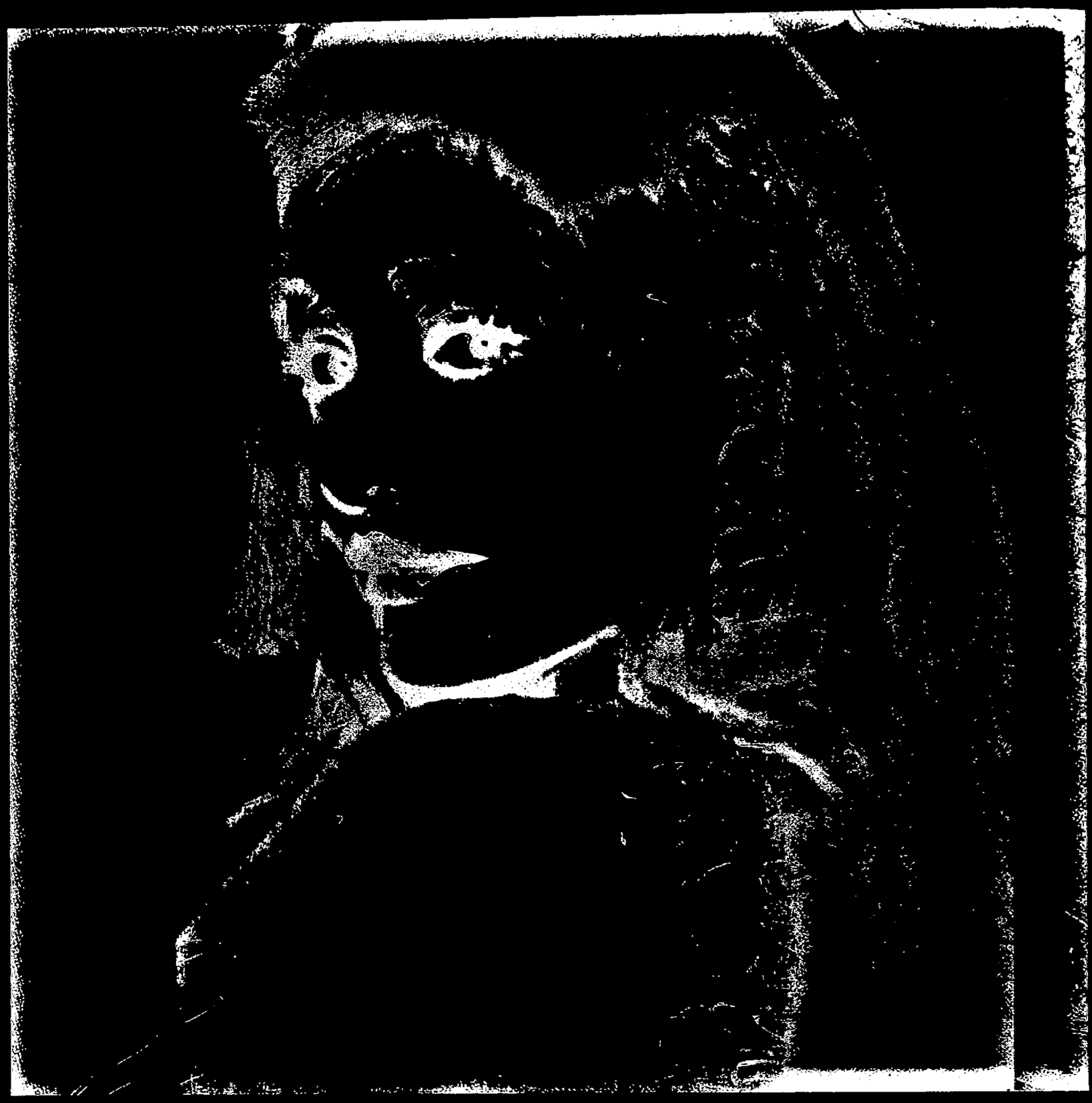




Elle est également apparue dans *Kiss, Soap Opera* et quelques autres jusqu'en 1966[1] ; elle prendra peu à peu ses distances avec l'entourage de Warhol, mais le retrouvera maintes fois, en particulier à l'occasion du magazine *Interview* dont elle fit la couverture en août 1978.

En 1975, il peint son portrait à partir d'une photographie prise sans cérémonie sur les marches d'un escalier. « Deux d'entre eux sont très glamour, et je suis certaine qu'il les avait faits pour moi, et pour les deux autres, il est allé un peu plus loin, avec plus d'effets de matière et presque à la façon très curieuse des *Ladies and Gentlemen* (cat. 90-100). Mais peut-être que je me trompe[2]. » Dans les deux tableaux où Jane Holzer a la tête rejetée en arrière, elle arbore un léger sourire ; son buste est comme détouré par le fond vert. Dans les deux autres, les lèvres légèrement entrouvertes, le corsage dénoué, elle fixe l'objectif avec un regard peut-être nostalgique. Dans l'une comme l'autre version, Warhol a surligné les yeux et la mâchoire. Ce n'est plus Baby Jane qui nous apparaît, mais une femme mûrie, posant dans une attitude empreinte de sérieux. A. C.

1. *Cf.* ANGELL, *Andy Warhol Screen Tests*, 2006, p. 97.
2. Entretien avec l'auteur, New York, 27 mai 2008.



151-153
œuvres non exposées

Silvia Amelia
1973

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Trois panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
Collection particulière

À partir de 1972, le principe des portraits de commande trouve son rythme de croisière. Par l'intermédiaire de marchands comme Bruno Bischofberger ou Hans Mayer, Warhol va tirer parti de ses voyages de plus en plus fréquents en Europe pour en réaliser une grande quantité. À Edward Lucie-Smith, qui lui demandait pourquoi les Allemands aimaient autant sa peinture, il répondait : « Je ne sais pas. Je trouve que c'est très agréable à faire, des hommes d'affaires. Ils veulent toujours avoir une image de leur... patron dans les bureaux. Je veux dire, pas les patrons américains... ils n'y pensent pas. Je pense qu'ils devraient[1]. »
En dehors des couturiers, rares sont les Français ayant sollicité Warhol pour leur portrait.
Silvia de Waldner, née Silvia Amelia Mello Franco Chagas, est la fille d'un grand médecin et scientifique brésilien, Carlos Chagas Filho. Elle a épousé en secondes noces le baron Gérald de Waldner de Freundstein, l'un des héritiers des Deutsche de la Meurthe, famille connue pour ses actions de mécénat. Les arrière-grands-parents du baron Gérard de Waldner, Émile Deutsche de la Meurthe et sa femme Louise, ont contribué, avec les David-Weill et les Rockefeller, à la fondation de la Cité universitaire de Paris.
Le portrait de la baronne de Waldner a été élaboré à partir d'un polaroïd pris à l'hôtel Crillon, où séjournait alors Warhol. Quand les circonstances ne se prêtaient pas à une séance préalable de maquillage, il faisait le pari de la spontanéité et demanda simplement ce jour-là à son modèle de baisser l'encolure de sa chemise.
Silvia de Waldner est saisie de trois quarts, le visage illuminé par un sourire candide : comme c'est le cas dans un petit nombre de portraits, se révèle ici une beauté désinvolte et radieuse. A. C.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 310.





Lee Radziwill
1972

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

106,7 x 106,7 cm ; 42 x 42 inc.

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



Warhol se rapproche de Lee Radziwill (née en 1933) au début des années 1970, alors qu'il vient d'acquérir une propriété à Montauk, Long Island. Présentés par une connaissance commune, ils deviennent rapidement amis et, plusieurs années durant, Lee séjourne avec ses enfants, Anthony et Tina, dans le cottage que l'artiste leur loue pendant l'été. De cette période heureuse témoignent le film de Jonas Mekas *The Side of Paradise* (tourné au mois d'août 1972) et quelques passages de *Scene from the Life of Andy Warhol*, dans lesquels on perçoit la singulière intimité qui les unit : balades au bord de la mer, anniversaire de Tina, Anthony s'essayant à la caméra… Souvent rejointe par sa sœur, Jackie Kennedy-Onassis, et ses enfants, Caroline et John Jr., Lee Radziwill apprécie ces moments loin de la ville qui lui rappellent la période où elle habitait en Angleterre.
À New York, où elle vit après son divorce avec le prince polonais Stanislaw Albrecht Radziwill, elle fréquente régulièrement Warhol et incarne, d'une certaine manière, l'évolution qui se fait sentir dans l'entourage du peintre dès la fin des années 1960.
Très éloignée de la bohème de la première Factory, cette princesse à l'élégance digne d'une First Lady devient la compagne idéale des concerts comme des dîners mondains. Ponctuellement, elle participe même aux activités du magazine *Interview*, pour lequel elle réalise un entretien avec Mick Jagger, puis accorde à son tour une entrevue parue dans le numéro de mars 1975 (dont elle fait la couverture). Pourtant, plus intéressée par le personnage que par ses œuvres, elle déclare n'avoir jamais rien acheté à Warhol : « Tout ce que j'ai de lui, il me l'a donné[1]. »
Ce tableau a donc vraisemblablement été réalisé à la seule initiative de l'artiste et fait partie, avec quelques autres, des tout premiers portraits qui fixent les règles de sa démarche. Il s'inscrit néanmoins en marge du système qui prévaudra les années suivantes : par son format, tout d'abord, légèrement supérieur à la norme de quarante inches de côté que Warhol adoptera très largement ; par ses couleurs, ensuite, étrangement sombres en regard des tonalités éclatantes qu'il aura coutume d'utiliser ; par les circonstances de sa production, enfin, qui n'entrent pas dans le cadre d'une commande rémunérée, mais s'apparentent plutôt à une tradition du portrait intime où le peintre trouve ses sujets dans le cercle de ses proches et répond à une motivation toute personnelle.
É. P.

1. *Larry King Live*, « Lee Radziwill shares her remarkable memories », CNN, 27 mars 2001.

155-156

Nicky Lane Waymouth 1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum





A l'inverse de ceux des années 1960, caractérisés par des surfaces lisses et par des arrière-plans brillants et monochromes, les portraits de Warhol datant des années 1970 révèlent un intérêt croissant pour les tableaux « à la manière de ». Durant cette période, le peintre utilise des teintes plus variées pour ses fonds, avec une finition texturée et expressionniste, au pinceau. Les marques appuyées de la brosse apparaissant dans le portrait de Nicky Lane Waymouth suggèrent « une parodie pleine d'affection des subtils coups de pinceau de William De Kooning[1] ». Aux côtés des stars internationales du cinéma et des personnalités du monde politique, Warhol représente également des personnages peu ou pas connus en dehors de la scène artistique new-yorkaise. Il peint ces modèles non seulement parce qu'ils ont les moyens de payer le prix qu'il leur demande, mais également parce qu'ils peuvent lui fournir des invitations à de nouvelles soirées. Nicky Lane Waymouth, décrite dans les pages d'*Interview* comme une « millionnette », est la fille d'un magnat britannique de l'immobilier et l'ex-épouse de Kenny Jay Lane, créateur de bijouterie fantaisie. Pour certains, le choix des sujets de Warhol est la preuve de « son déclin moral et artistique[2] ». M. S. / A. B.

1. BOURDON, 1989, p. 330.
2. BAUME (Nicholas), « About Face », *in* cat. exp., Hartford, 1999, p. 86.



157–160

An American Lady 1976

[Une dame américaine]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Quatre panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

157–159 : Collection particulière

160 : New York, collection particulière, courtesy galerie Paul Kasmin



Par sa simplicité, la délicatesse de ses variations chromatiques, par l'impression nostalgique qui s'en dégage, ce tableau est l'un des plus emblématiques de la série des portraits de commande. Warhol est parvenu à créer un type très convaincant de la femme américaine moderne (dépersonnalisé, le titre exprime une approche générique), d'une beauté discrète, raffinée sans aucune ostentation. Si Ethel Scull partageait ces mêmes qualités, dont elle jouait avec désinvolture, Kay Carter Fortson les incarne avec réserve. Elle semble même vouloir s'effacer, se dérober à l'emprise du regard qui se pose sur elle. Sur les polaroïds, pourtant, elle ne paraît pas aussi absente : en oblitérant les détails de l'image originale, Warhol a produit une effigie justifiant mieux qu'aucun autre portrait de la série le rapprochement avec la peinture du Fayoum.

Kay Fortson est la nièce de Kay Kimbell, fondateur du Kimbell Art Museum, à Fort Worth, Texas – musée abrité à partir de 1972 dans un bâtiment de Louis Kahn. Présidente du conseil d'administration depuis 1975, elle a contribué à faire de ce musée l'un des plus importants de la région. C'est par l'intermédiaire de Fred Hughes, qui par ses liens avec Dominique de Menil connaissait



le milieu des collectionneurs texans, qu'elle passa commande de son portrait à Warhol. Les œuvres de la collection de M^me^ Fortson, aujourd'hui déposées au musée, constituent trois interprétations sensiblement différentes : le dessin et la coloration des lèvres, en particulier, y sont modifiés, et Warhol a renoncé dans l'un des panneaux à la couleur chair. S'il avoue dans son *Journal*, à la date du 5 décembre 1978, ne pas se souvenir du nom de celle qu'il peignit deux ans plus tôt, l'artiste avait pourtant peint sept versions au total. Dans le quatrième panneau présenté ici, les effets de peinture sont réduits au minimum et l'œil gauche du modèle est quelque peu ombré. A. C.



161-162

Gunther Sachs
1972

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 121 x 121 cm ; 47 3/4 x 47 3/4 inc. chaque

Collection particulière

Héritier d'une fortune familiale liée à l'industrie automobile, Gunther Sachs (né en 1932) incarne à merveille l'image que l'on se fait du play-boy : beau, riche et charmeur, il est, dès la fin des années 1950, l'une des figures les plus marquantes de la jet-set internationale. Sa renommée éclate quand, en 1966, il séduit Brigitte Bardot (cat. 191-192) en lui lançant plusieurs milliers de roses depuis son hélicoptère et l'épouse, quelques mois plus tard, à Las Vegas.

Très impliqué dans le monde de la mode et du sport, Gunther Sachs est surtout connu en tant que photographe. Il participe également à la vie artistique de son époque en présidant, dès 1965, la Pinakothek der Moderne de Munich et en constituant une collection d'art contemporain qui est l'une des premières, en Europe, à s'intéresser au Nouveau Réalisme et



u pop art. Sa rencontre avec Warhol
emonte à 1967, année où le film
elsea Girls, d'abord sélectionné pour
Semaine de la critique de Cannes,
st finalement écarté des festivités.
rofondément déçu par un tel revirement
e la part des organisateurs, l'artiste profite
éanmoins de son séjour en France pour
argir le cercle de ses relations. C'est alors
u'il fait la connaissance de quelques
rands noms du cinéma étranger, comme
onica Vitti et Michelangelo Antonioni,
qu'il est invité chez Gunther Sachs où
rencontre Brigitte Bardot.
uatre ans plus tard, à l'automne 1971,
arhol se rend en Suisse pour travailler
la commande que Gunther Sachs lui
passée par l'intermédiaire de Bruno
schofberger. Au total, il réalise huit
bleaux dans lesquels il décline des tons vifs
acidulés, du rouge au beige, en passant
par le bleu, le rose, le vert et le jaune.
Fait assez rare, la photographie à partir
de laquelle il travaille ici a été prise en plein
air. De façon tout à fait exceptionnelle,
le visage se détache ainsi sur un fond
de végétation que Warhol a choisi
de conserver au moment du report sur
l'écran sérigraphique.
Dès 1972, Gunther Sachs choisit d'inaugurer
la Galerie an der Milchstrasse qu'il crée
à Hambourg avec une exposition consacrée
à Warhol. Il en profite pour y faire figurer
plusieurs de ses portraits récemment
achevés et contribue ainsi, très tôt,
à la réputation de l'artiste portraitiste
en Europe. É. P.

Mrs. Vardinoyannis 1983-1984

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

Collection particulière

164

Unidentified Woman 1984

[Femme non identifiée]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

Collection particulière



En 1980, à la question de savoir s'il peint avant tout des célébrités, Warhol répond : « Non, non. Je peins tout le monde. Tous ceux qui me le demandent[1]. » Tant et si bien qu'aujourd'hui encore, il demeure des portraits dont on ignore tout des sujets représentés, et quelques-uns dont les modèles ne parviennent pas à être identifiés. C'est le cas par exemple de cette femme anonyme de 1984. Quant à M^me^ Vardinoyannis, peu de gens se souviendront qu'il s'agit de l'une des ambassadrices de bonne volonté de l'UNESCO qui s'est illustrée, des années durant, dans de nombreuses causes humanitaires et culturelles à travers le monde.

S'il est vrai que l'artiste ne détermine pas le choix de ses sujets en fonction de leur renommée – mais bien en fonction de leur capacité à payer –, l'idée même de célébrité est pourtant intimement liée à sa pratique du portrait. La finalité du tableau n'est-elle pas en effet de donner à la postérité une image publique flatteuse ? De s'exposer sous son meilleur jour pour entrer dans la grande galerie des gens qui comptent ? À cet égard, le choix des sujets de ses premiers portraits n'était sans doute pas anodin : Jackie, Liz, Marilyn, Elvis... Autant de noms connus qui ont servi à faire la réputation de Warhol. À force de les représenter, de les sanctifier même (effet de masse produit par le recours au multiple, efficacité distanciatrice des couleurs franches...), l'artiste a fini par associer son nom à celui des plus grandes idoles du siècle.

De sorte que, dans les années 1980, le nom de Warhol est devenu une marchandise à part entière, un label qui garantit à quiconque passe entre ses mains une image glamour digne des plus grandes stars. Peu importe au fond que l'on soit actrice ou princesse, puisque le traitement demeure le même pour tous : gros plan cinématographique, flash gommant les imperfections et couleurs sublimées. É. P.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 302.

65

Tina Freeman
1975

crylique et encre sérigraphique sur toile
01,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
ollection particulière



e portrait de Tina Freeman se distingue par
e caractère androgyne du modèle, presque
emblable à une rock-star. À cet égard,
peut être rapproché des portraits
e Mick Jagger (cat. 179-180) que Warhol
éalisa à la même époque. La jeune femme,
es cheveux légèrement ébouriffés, jette
n regard par-dessus son épaule gauche
énudée. L'expression de son visage est
ntrigante – elle donne envie de la rencontrer.
e portrait de Tina Freeman ici présenté
onstitue un merveilleux exemple du style
e peinture de l'artiste au milieu des années
970. Celui-ci peint les hommes comme
es femmes avec une audacieuse couche de
ard à paupière, appliquée généreusement
u pinceau ou au doigt, au-dessus de l'œil,
ans des teintes de vert et de bleu. Bien que
ina Freeman soit issue d'une grande famille
e la Nouvelle-Orléans (elle est l'une des
éritières de Coca-Cola), son portrait n'est
as précisément un portrait typique
es « dames de la bonne société ».
orsqu'elle est présentée à Andy Warhol
t à Fred Hughes par le marchand d'art
dmund Gaultney, elle est copropriétaire
e la galerie Freeman/Anacker à la Nouvelle-
rléans. Warhol utilise son Polaroïd Big Shot
our la photographier. La séance de pose
'a pas lieu à la Nouvelle-Orléans ni à New
ork, mais à Paris, chez Fred Hughes, 15, rue
u Cherche-Midi. Son appartement sert,
n effet, de base européenne à Warhol.
peut y entreposer une partie de ses
ppareils et des pellicules, ce qui lui permet
e répondre facilement aux commandes
enant d'Europe. Tina Freeman se rendit plus
ard au studio de l'artiste à New York, au 860
roadway, afin de contempler les tableaux
erminés et de déjeuner dans la salle
e conférence lambrissée avec sa table
vale, ses chaises et son buffet signés
hulmann[1]. V. F. / A. B.

1. Jacques-Émile Ruhlmann, décorateur et ensemblier
ançais (1879-1933).



166



167

166-167

Verena Klüser vers 1980

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Munich, collection Klüser

168-169

Stephanie Mayer 1981

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Düsseldorf, collection Stephanie Mayer

Au début des années 1980, Warhol travaille de plus en plus pour l'Europe. En Allemagne, il collabore avec plusieurs galeristes. Hans Mayer, à Düsseldorf, est ainsi l'intermédiaire de nombreuses commandes, aussi bien de portraits privés que de productions plus institutionnelles (série de trente-cinq peintures de voitures célébrant le centenaire de la firme Daimler-Benz en 1986). À Munich, Bernd Klüser est, quant à lui, l'un des premiers à promouvoir les éditions de l'artiste ; en 1986, c'est également lui qui est à l'origine de la série de tableaux consacrée à Lénine (cat. 298).

Les portraits de Stephanie Mayer (née en 1951) et de Verena Klüser (née en 1947), épouses respectives de ces hommes du monde de l'art, témoignent des liens d'amitié qui existaient entre Warhol et ses collaborateurs européens.

Réalisés à partir de polaroïds pris dans une chambre d'hôtel à Zurich, les portraits de Verena Klüser datent du tout début des années 1980, moment où Warhol travaille avec Bernd Klüser et Lucio Amelio sur la série de Joseph Beuys (cat. 240).

Il choisit ici un traitement de surface particulièrement stylisé où l'absence de demi-teintes accentue les contours harmonieux du visage, et où le cadrage souligne et allonge la courbe serpentine du cou.

En comparaison, les portraits de Stephanie



Mayer présentent un peu plus le volume des formes. Tous deux ont été peints dans les tonalités rouges chères au modèle, qui se souvient avoir été photographiée par Warhol tard dans la nuit, dans son appartement de Düsseldorf, au retour d'un voyage qu'ils avaient effectué tous trois avec son mari. Craignant d'abord de ne pas être à son avantage après cette journée fatigante, Stephanie Mayer avait choisi de faire confiance au talent de l'artiste en acceptant finalement de se prêter à cette séance de poses tardive. Warhol, qui peignit les tableaux à sa seule initiative et les envoya en cadeau par la poste quelques mois plus tard, travailla à partir d'un cliché où le modèle ne regarde pas l'objectif – fait suffisamment rare pour être souligné et, peut-être, interprété comme une marque de l'intimité qu'il partageait avec les Mayer. É. P.

170

Linda Cossey 1981

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

254 x 203,2 cm ; 100 x 80 inc.

New York, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

En 1980 ou 1981, Edmund Gaultney, marchand d'art indépendant, présente Andy Warhol à Linda Cossey. Elle était arrivée à New York avec force et fracas, et de l'argent plein les poches ; il semblait clair qu'elle souhaitait se faire un nom à Manhattan. On nous la présenta comme Linda Gray – homonyme de la star qui apparaissait alors dans la célèbre série télévisée *Dallas*. Edmund ouvrit une galerie avec elle, la Gray-Gaultney Gallery. Une de leurs expositions montrait les portraits que Warhol avait peints de l'artiste américaine Georgia O'Keefe. Dans son *Journal*, à la date du 14 février 1981, il parle de cette galerie : « Me suis rendu au vernissage de la Gray-Gaultney et, alors que nous en partions, nous sommes tombés sur le gouverneur [de New York] Carey en bas des escaliers, qui nous a dit que je devrais dire au maire de laisser Christo emballer Central Park dans du plastique… »
Il est intéressant de noter qu'il n'est pas ici fait mention des œuvres présentées.
Encouragée par Gaultney, Linda Cossey commanda une série de portraits d'elle. En plus de ceux de format standard de 40 sur 40 pouces, Warhol décida qu'il effectuerait de grands portraits de Linda en lumière noire. Par le passé, il avait déjà utilisé cette technique, représentant des torses nus de femmes pour *Playboy*, en 1966, et dans des tableaux de la série *Gem*, en 1978.
Linda Cossey posa derrière une caméra vidéo, sa tête placée devant la lentille. Elle était elle-même réalisatrice de films et sa caméra se tenait sur un trépied dans sa galerie. Très belle femme aux cheveux blonds avec une frange droite, Linda ressemblait à une Nico (la légendaire chanteuse du Velvet Underground) des années 1980, sans la froideur et la sophistication européenne. Ces portraits ont eu du succès, particulièrement la version en lumière noire, très intrigante. Je ne me souviens pas que Warhol ait réalisé un autre portrait de commande avec ce procédé.
En 1986, il effectue ce qui s'avèrera sa dernière série d'autoportraits pour la galerie d'Anthony d'Offay à Londres et expérimente à nouveau la lumière noire. Dans celle consacrée à la Cène (*Last Supper*, cat. 360), il crée un ensemble de miniatures tirées des tableaux et intitulé *Black Light Christ*.
La galerie Gray-Gaultney ne fit pas long feu. Linda Cossey disparut de la scène new-yorkaise aussi vite qu'elle y était apparue – comme par enchantement.
V. F. / A. B.

Coca-Cola 1962

Caséine sur toile

176,2 x 137,2 cm ; 69 3/8 x 54 inc.

New York, collection José Mugrabi

CR, vol. 1, n° 82

En 1961, Warhol peint, à l'aide de l'épiscope, plusieurs objets de consommation courante d'après des illustrations publicitaires, parmi lesquels une télévision, un réfrigérateur, une perceuse, une machine à écrire, un WC, un téléphone et, à deux reprises, une bouteille de Coca-Cola. La première est en rouge et blanc, la seconde en noir et blanc. Toutes deux sont rendues avec de nombreux effets de crayon, qui contribuent à la mise en scène de la bouteille. Au tout début de l'année suivante, il revient au même motif (la technique reste identique), en éliminant cette fois toute trace expressive, comme c'est encore le cas avec les Boîtes de soupe *Campbell* réalisées au même moment.
Emile de Antonio juge remarquable cette version dépouillée, qui ne cherche pas à se signaler comme « œuvre d'art » et reflète sans détour « ce que nous sommes ». Le Coca-Cola est l'emblème de l'égalitarisme de la société américaine : « Un Coca est un Coca, aucune somme d'argent au monde ne peut vous procurer un meilleur Coca que celui du clochard au coin de la rue. Tous les Coca sont pareils, et tous les Coca sont bons. Liz Taylor le sait, le président le sait, le clochard le sait et vous le savez[1]. » Cet invariant, pourtant, est loin d'être restitué littéralement, comme une approche trop empressée pourrait le laisser croire.
Le tableau présente un objet disproportionné par rapport à l'original et dont l'échelle correspond en fait à la taille d'un homme moyen. Cette autre mesure des choses est corroborée par un cliché d'Edward Wallowitch, où Warhol, en pantalon noir et chemise blanche, se tient près de son œuvre. David Bourdon avait mis en parallèle les Boîtes de soupe et *La Joconde* : la nature anthropomorphique de *Coca-Cola* s'impose d'elle-même. D'autant que, si le design de la bouteille[2] fut plusieurs fois modifié dans ses détails, le très caractéristique « contour Mae West » n'a jamais été affecté. Les objets représentent si bien « ce que nous sommes » parce qu'ils sont souvent conçus en fonction de nos passions anthropocentriques. A. C.

1. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 89-90.
2. Elle a été élaborée en 1915 par la compagnie Root Glass de Terre-Haute, Indiana, et non par Raymond Loewy comme il est souvent dit.


Coca-Cola
REG. U.S. PAT. OFR
Coca-Cola
TRADE MARK REGISTERED

Empire, 1964

Film 16 mm, noir et blanc, muet, de neuf heures et cinq minutes, à 16 images par seconde

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Tourné depuis le Time Life Building dans la nuit du 25 au 26 juillet 1964, *Empire* est décrit par son auteur comme « une image animée de l'Empire State Building ». Le film, qui dure huit heures, partage avec les *Seven Inch Films* (cat. 56-78) les mêmes principes : une scène, une star, un rôle statique. En 1964, moment où il songe à abandonner la peinture, Warhol envisage le film comme une nouvelle manière de « peindre » et utilise le cinéma comme un nouveau médium du portrait : « La lumière change, mais l'objet reste à la même place. L'image a un format carré et est projetée sur un mur... comme une peinture[1]. » Avant d'ajouter, conscient de l'existence de micro-événements induits par les principes de durée et de mouvement propres au cinéma : « *Empire* est un vrai film cinématographique. Quand la lumière se réfléchit sur l'Empire State Building, c'est supposé représenter... *(Il sourit.)* »[2] P. P.

1. WARHOL, *Interview*, p. 195.
2. *Ibid.*

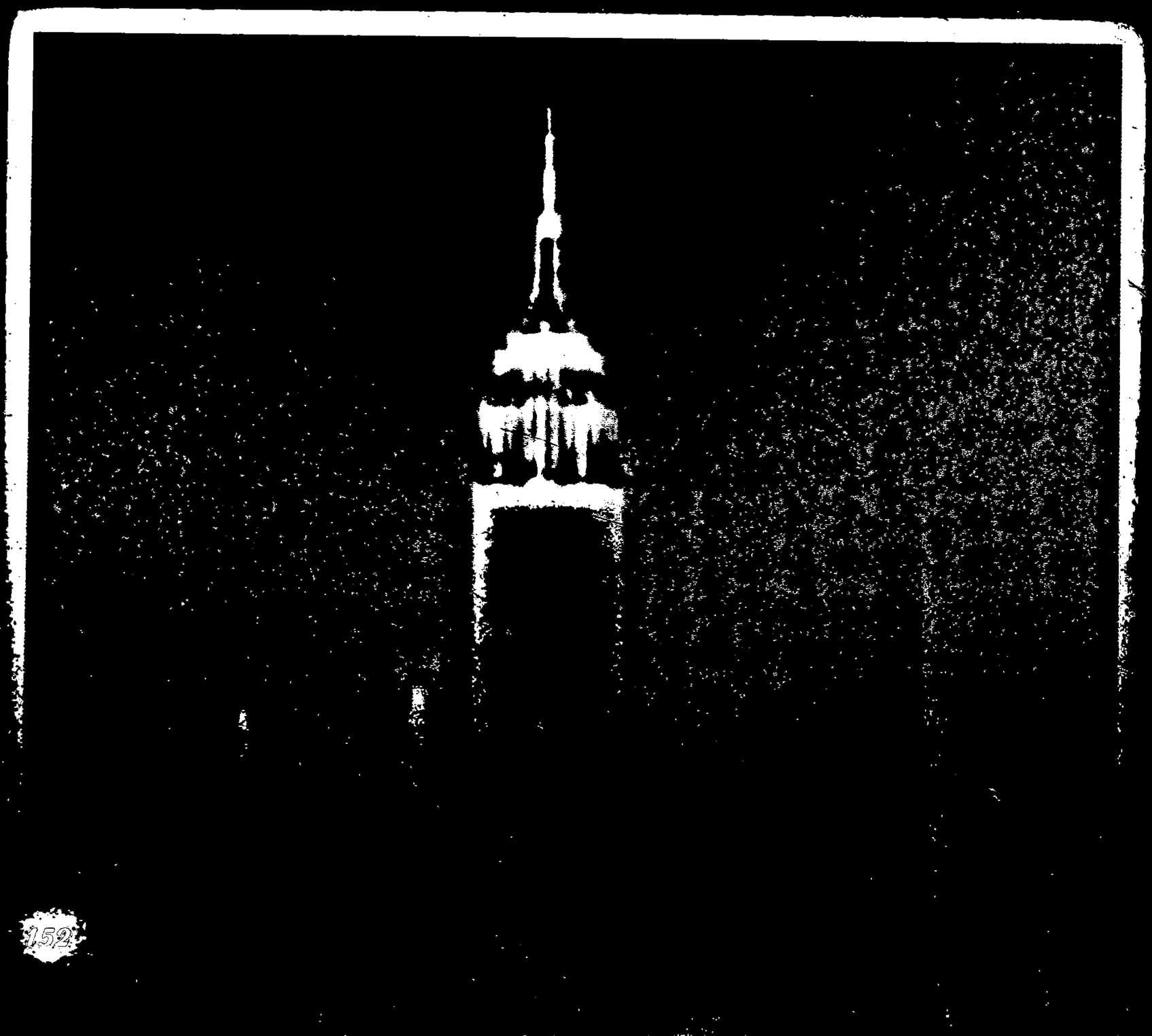






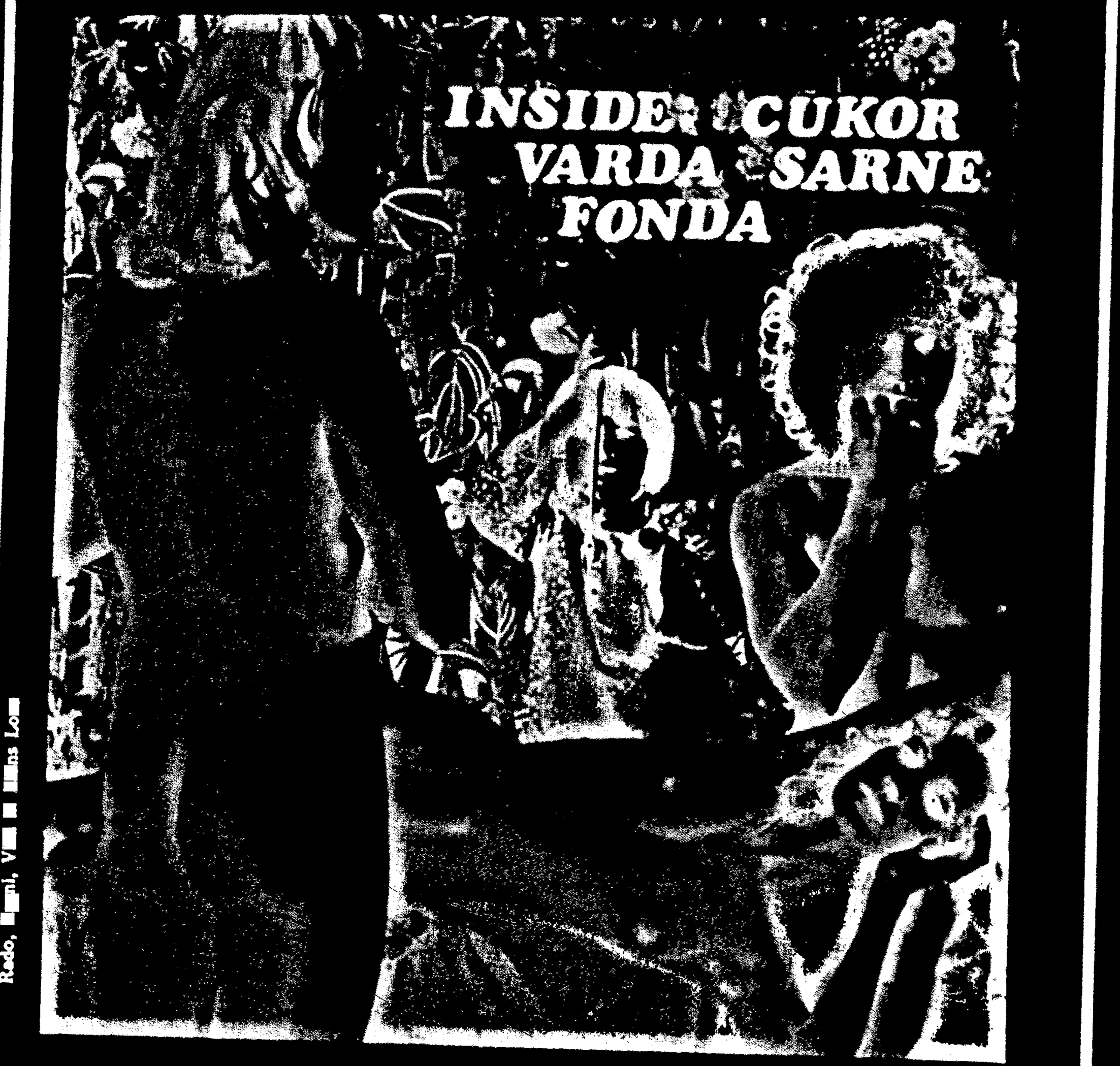
Table des matières

Sélection de ce numéro 176-179
Warhol, Andy Schizophrénie 180
Warhol, Andy Entretien novembre 1979 181
Warhol, Andy Entretien janvier 1979 182
Warhol, Andy Entretien juin 1979 183
Warhol, Andy Entretien février 1980 184

Dans *Andy*, Warhol avoue la création du magazine *Interview* en ces termes : « Les magazines japonais ou européens sont populaires pour les interviews avec toutes sortes de célébrités, et puisque tous mes amis sont célèbres, depuis longtemps je voulais faire ce film. Je commençais à penser à lancer un magazine où on pourrait publier tous les interviews enregistrées. Puis, un jour Viva m'a dit en me demandant si je le voulais pas créer un journal avec lui. Je répondis oui, et on a commencé à travailler ensemble sur mes dessins en novembre 1968 sous la forme d'une revue mensuelle de cinéma, ou plutôt comme dit Gerard Malanga, d'après Variety, *Women's Wear Daily* et *Cahiers du Cinéma*. Pagni, et donc le cinéma et l'avant-garde. Tout d'abord exclusivement consacrée au cinéma, elle s'ouvrit rapidement aux mondes de la mode, de la musique et de la télévision, pour devenir ce qu'elle est aujourd'hui : un magazine consacré aux personnalités du monde entier. Cette revue est très lue (en 1987, on mesurait son tirage à 170 000 exemplaires) et très influente. Warhol a toujours su donner à la forme interview de ces entretiens qui ressemblent à la fois à une conversation et à un monologue, le sentiment d'une intimité avec les personnalités du monde entier. Et bien évidemment, il ne manque pas de faire de la publicité pour ses films et ses peintures. Warhol reçoit les personnalités, invitées ou pas, en leur faisant croire qu'il va les photographier. Il les photographie, en effet, mais ce n'est pas pour leur faire plaisir, c'est pour son magazine. Il a ainsi photographié des personnalités aussi différentes que Jacques Chirac, Mick Jagger, Jean-Paul Gaultier, Yves Saint Laurent, Jean-Luc Godard, Jean Cocteau, Jean Genet, Jean Marais, Jean Rochefort, Jean Seberg, Jean Vilar, Jeanne Moreau, Jeanne Lanvin, Jeanne Marchand

inter/VIEW

Vol. 1 No.1 A MONTHLY FILM JOURNAL 35¢



FIRST ISSUE COLLECTOR'S EDITION

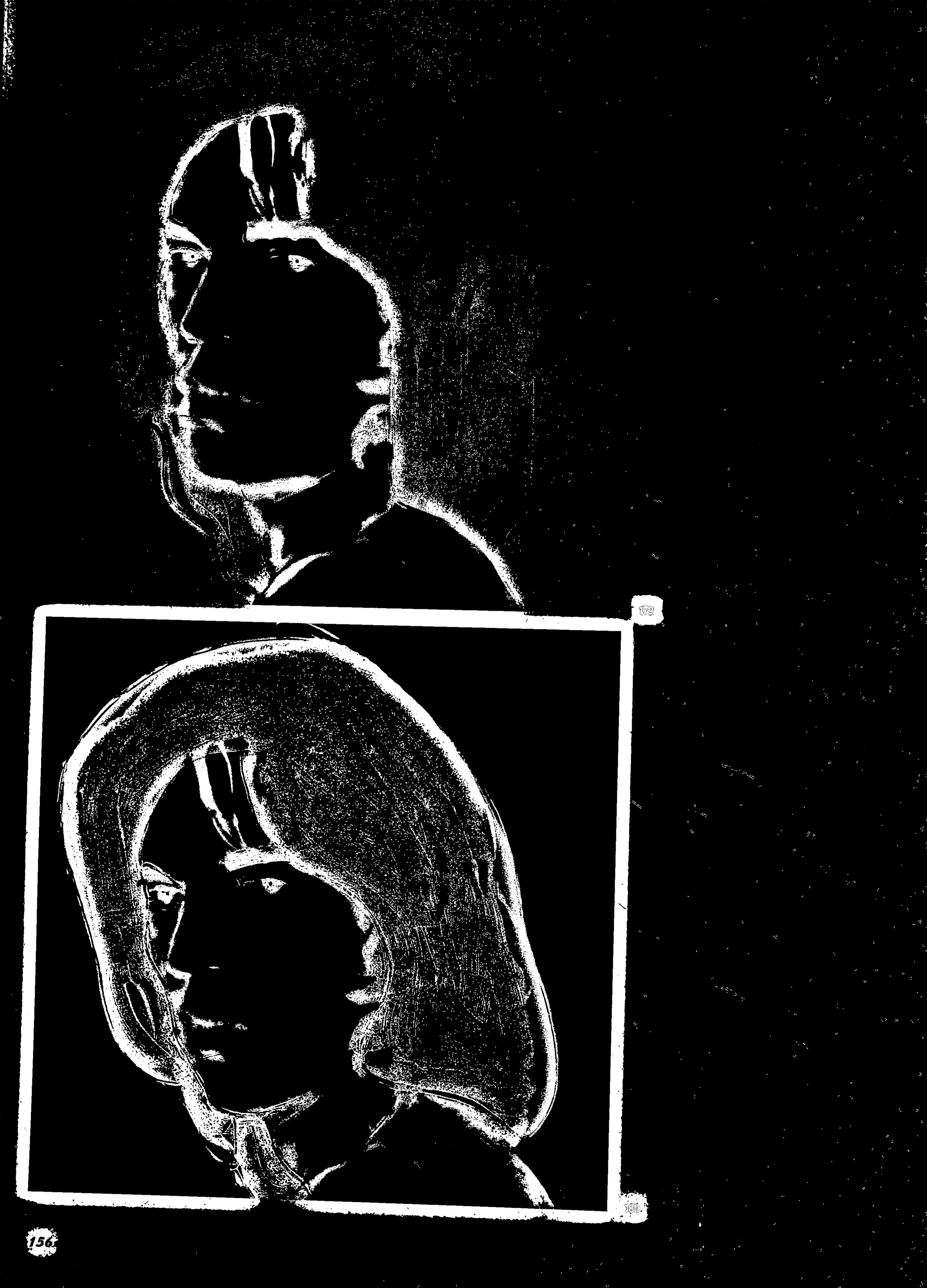
pas d'inclusions dans le grand format de la revue (Stories) ou l'intérêt est toujours éveillé par une des couvertures des années 50 qui fait régner la même esprit glamour que dans ses portraits. Ainsi trouve-t-on les couvertures colorées de Bernstein, « formidables » car elles « font paraître tout le monde très heureux ». E. P.

1. Voir ci-dessus, p. 65.
2. N. 5 ici.
3. BOURDON, 1989, p. 120.









179-180

Mick Jagger
1975-1976

Acrylique et encre sérigraphique sur toile.
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm; 40 x 40 ins. chaque.
Collection particulière.

181

Mick Jagger
1975

Papier et encre sérigraphique sur acétate.
110 x 76 cm; 45,5 x 29 ins.
Paris, courtesy galerie Thaddaeus Ropac.

182

Rolling Stones
«I Love You Live»
(Mick Jagger)
1975

Papier et encre sérigraphique sur acétate.
101,6 x 76,2 cm; 40 x 30 ins.
Collection particulière.

C'est au cours de l'été 1963, à l'occasion d'un dîner chez Jane Holzer, que Warhol rencontre pour la première fois Mick Jagger : «C'est un peu comme de la préhistoire, parce que personne en Amérique n'avait alors entendu parler des Rolling Stones ou des Beatles. Au dîner, chez Jane, je prêtais beaucoup d'attention à Bailey et Mick[1]».

Dès le milieu des années 1960, Warhol envisage de faire tourner le chanteur dans un de ses films, mais c'est d'abord un disque qui les réunit en 1971 : pour la sortie de *Sticky Fingers*, premier album des Stones produit sous leur propre label, Warhol réalise la célèbre pochette fermeture éclair dont le caractère explicitement sexuel est très remarqué. Alors figure de proue d'une désormais «sexe, drogue et rock'n'roll», Mick Jagger (né en 1943) partage avec Warhol le goût pour la nuit new-yorkaise, qu'ils contribuent tous deux à animer en fréquentant les lieux les plus branchés de l'époque. Bien qu'ils soient amis, il refuse néanmoins de répondre à une première sollicitation de Bianca Jagger qui, en décembre 1976, lui commande un double portrait d'elle-même et de son mari en «king and queen».



181

Deux ans plus tard, lorsque Warhol exécute finalement le portrait de Mick Jagger, c'est la sensualité androgyne du modèle qui l'intéresse. Fasciné par la question de l'ambiguïté sexuelle, qu'il aborde parallèlement dans la série des *Ladies and Gentlemen* (cat. 90-100), l'artiste allie une moue féminine (couche épaisse et mèches charmeuses) à une attitude mystérieusement virile (pose arrogante, présence de l'aisselle visible dans une autre version). Ce qu'il souligne surtout, c'est l'irrésistible sex-appeal de ce nouveau «King of rock» saisi dans l'expression de ses mouvements contradictoires. Peint dans les tons pastels caractéristiques de la palette du milieu des années 1970 (Roy Lichtenstein, Tina Freeman, Kay Tobison), le portrait de Mick Jagger a fait l'objet de plusieurs versions destinées, non pas au seul modèle, mais bien à un public élargi. Ainsi, les tableaux sont-ils présentés, dès 1976, à la Freeman/Anacker Gallery de la Nouvelle-Orléans, puis, en 1979, à l'exposition du Whitney Museum of American Art, «Andy Warhol : Portraits of the 70's». La réception publique du portrait est donc quasiment immédiate.

Une telle visibilité est moins surprenante pour le portfolio que Warhol réalise la même année à la demande d'une société londonienne. Réalisé à deux cent cinquante exemplaires, celui-ci est constitué de dix estampes qui déclinent différentes poses du chanteur, toutes aussi séduisantes les unes que les autres. Formellement, on remarque l'introduction toute fabulinéaire du dessin de sa moitié de la série graphique. Ainsi, un certain nombre de lignes



182

graphiques viennent-elles se superposer ou se substituer à l'image photographique, tandis que des plages de couleurs abstraites, réparties sans logique figurative, évoquent l'esthétique des papiers collés et dynamisent les compositions.

À chacun selon sa différence, voici semble-t-il différente l'adaptation de Warhol à la nature de sa commande et de son médium lui assure un succès dont il s'étonne lui-même en vendant immédiatement quantité d'estampes (à une époque où personne ne s'intéresse encore vraiment aux éditions[2]).

Parallèlement, Warhol réalise ce travail graphique pour une autre commande, la même année, et dans le même style, il réalise pour Mick Jagger la maquette intitulée *Rolling Stones - Love You Live (Mick Jagger)*. Destinée à servir de couverture pour le dernier album du groupe, qui ne sortit qu'en 1977, cette maquette fut complétée par Mick Jagger. Celui-ci ajouta au feutre jaune «Rolling Stones - Love you live» la typographie que Warhol s'empressa de faire disparaître une fois la prise de vue effectuée. [3]

1. WARHOL, *Popism*, p. 81.
2. COLACELLO, 1992, p. 189.
3. WARHOL, *Interview*, p. 298.



183–184

Debbie Harry

1980

183 : Impression sur papier

101,6 x 152,4 cm ; 40 x 60 ins.

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

184 : Acrylique et encre sérigraphique sur toile

106,7 x 106,7 cm ; 42 x 42 ins.

Collection particulière



Chanteuse du groupe Blondie qu'elle fonde avec Chris Stein en 1972, Debbie Harry est, à l'époque, l'une des rares stars féminines de la scène musicale capables de rivaliser avec le charisme d'un David Bowie ou d'un Mick Jagger. Dans les années 1980, sa beauté hollywoodienne aux atours sexy la place au premier rang de ces icônes *sex-appeal* qui, comme Madonna, s'inspirent largement du style de Marilyn Monroe. Cette filiation n'a d'ailleurs pas échappé à Warhol, qui entretient, dans le traitement plastique des portraits de la chanteuse, une ressemblance frappante avec ses premières *Marilyn* des années 1960. Cf. l'article d'Emily Hupper, p. 58, dans le présent catalogue.



VII - Les écrans du rêve

À Marilyn Monroe, Liz Taylor, Natalie Wood ou Troy Donahue,
peints de sa propre initiative dans les années 1960, succèdent,
sur les écrans de la peinture de Warhol, Brigitte Bardot,
Jane Fonda, Sylvester Stallone, Alfred Hitchcock...
Dans ces portraits, il se joue de la plastique et des modèles
de la séduction hollywoodienne.

Alfred Hitchcock
1983

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

New York, collection José Mugrabi

Alfred Hitchcock (1899-1980) était le réalisateur préféré de Warhol (et sa boisson préférée, le Coca-Cola). Il est un cinéaste éminemment démocratique : il est populaire, il remplit les salles et la critique l'apprécie. Tout le monde regarde les films de Hitchcock. Né en Europe, il a participé à l'explosion de Hollywood ; il a pensé le format télévisé. Bien que commerciale, son œuvre est indéniablement celle d'un auteur[1]. Depuis le début des années 1960, le projet de Warhol suit la même inclination : une vision d'artiste avec les moyens d'une industrie, fût-elle alternative. De même que Hitchcock avait ses égéries froides et glacées, Warhol filme, de Nico à Mario Montez, des superstars fatales ou piquantes.

En 1974, l'artiste rencontre Hitchcock pour un entretien publié dans le numéro de septembre d'*Interview*. L'échange est l'occasion d'un dialogue décousu pendant lequel Warhol tient à rappeler au maître du suspens qu'on lui a vraiment tiré dessus :
« C'est encore comme un film pour moi. »
« Oui, oui », répond Hitchcock.

Pourtant, il attendra le décès du cinéaste pour exécuter son tableau, renouant à cette occasion avec ses premiers portraits. Comme pour celles représentant Marilyn Monroe (cat. 9-11), Elvis Presley (cat. 204) ou Elizabeth Taylor (cat. 8), la toile datée de 1983 n'a pas été réalisée à partir d'une photographie prise par l'artiste, mais sur la base d'une image existante réemployée pour l'occasion. Tardif, le portrait d'Alfred Hitchcock se caractérise par la sévérité de son classicisme, mais surtout par son caractère révérencieux envers un âge d'or du cinéma et de la télévision d'après-guerre. Il conserve le noir et blanc tranché des années 1950 et reprend le dispositif initié par Hitchcock pour le générique d'*Alfred Hitchcock presents*. Au début de chaque émission, le réalisateur entrait dans le champ en se dirigeant vers la gauche, pour venir ajuster l'ombre de son profil sur une silhouette caricaturale devenue sa signature ; il repartait ensuite, laissant l'écran vierge derrière lui. Ici, Hitchcock avance vers la droite et dépose derrière lui un portrait dessiné par Warhol à partir des quelques traits qui soulignent les caractéristiques de son visage. Comme un dernier indice, le dessin est rouge sang. Marnie aurait adoré. O. M.

1. La politique des auteurs définie dans les années 1950 par les *Cahiers du cinéma* avait d'ailleurs trouvé dans Hitchcock son cas d'école. « Quand un homme, depuis trente ans, et à travers cinquante films, raconte à peu près toujours la même histoire – celle d'une âme aux prises avec le mal – et maintient, le long de cette ligne unique, le même style, fait essentiellement d'une façon exemplaire de dépouiller les personnages et de les plonger dans l'univers abstrait de leurs passions, il me paraît difficile de ne pas admettre que l'on se trouve, pour une fois, en face de ce qu'il y a, après tout, de plus rare dans cette industrie : un auteur de films », écrivait Alexandre Astruc en octobre 1954 dans un numéro spécial Hitchcock des *Cahiers du cinéma*.

186–187

Lana Turner
1985

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



Lana Turner (1920–1995), immortalisée par ses rôles dans *Le facteur sonne toujours deux fois* et *Les Plaisirs de l'enfer*, est connue pour le charme et la sensualité de son jeu, qui transperçait l'écran du cinéma hollywoodien des années 1940 (elle fut l'une des plus grandes stars de la Metro Goldwyn Mayer Inc.). Dans les années 1980, l'actrice, âgée alors de soixante ans passés, ne tournait plus guère que pour la télévision, apparaissant notamment dans le feuilleton *Falcon Crest*. C'est au printemps 1985 que Turner demanda à Warhol de réaliser son portrait, alors que tous deux se trouvaient à Los Angeles, pour une apparition en guest-stars dans un épisode de *La croisière s'amuse*.
Comme de nombreux autres modèles de Warhol, la vie de Lana Turner est marquée par la tragédie et la violence. En 1957, l'actrice débute une relation avec Johnny Stompanato, garde du corps du gangster Mickey Cohen, installé à Los Angeles. Au cours d'une violente dispute, la fille de Lana Turner, adolescente, vole au secours de sa mère et poignarde Stompanato à mort.
Les deux portraits que Warhol peint de l'actrice vieillissante ont été réalisés à partir d'un polaroïd pris dans son hôtel à Los Angeles, puis longuement retravaillé à la Factory. Dans son *Journal* (24 avril 1985), l'artiste se plaint de la difficulté à « transformer cette femme de soixante ans en une fille de vingt-cinq ». Il note qu'il aurait préféré « travailler à partir d'une photo plus ancienne[1] ».
Ses portraits parviennent malgré tout à replacer Lana Turner dans la lumière de ses premiers succès et à lui redonner l'aura de sa jeunesse. Sur ces toiles, les cheveux de la star sont remodelés en une coiffure de style classique hollywoodien. Ses « lèvres, ses yeux et ses cheveux sont accentués au point de devenir génériques[2]. »

M. T. / A. B.

1. WARHOL, *Journal*, p. 645.
2. MCSHINE (Kynaston), introduction, *in* cat. exp., New York, 1990, p. 19.





188

Four Marlons
1966

[Quatre Marlon]

Encre sérigraphique sur toile

205,1 x 349,9 cm ; 80 3/4 x 137 3/4 inc.

Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art

CR, vol. 2B, n° 1932

Si en 1962 Warhol avait travaillé à partir d'images de presse pour ses portraits de Natalie Wood, Warren Beatty, Tab Hunter, Troy Donahue et Marilyn Monroe, manifestant en quelque sorte leur statut de stars hors champ, il avait aussi peint Liz Taylor la même année dans son costume de Cléopâtre. Ce sera encore le cas avec l'image d'Elvis en cowboy dans *Flaming Star* en 1963 (cat. 204) et, au cours de la même période, avec celles de James Cagney (dans *Public Ennemy*) et de Bela Lugosi (dans *Dracula*). Le portrait de Marlon Brando, exécuté d'après un photogramme tiré de *The Wild One* (en français, *L'Équipée sauvage*), appartient à ce petit groupe de peintures, toutes sérigraphiées sur un fond argenté[1]. Ce n'est ni la première ni la dernière fois que Warhol réemploie un écran sérigraphique pour une nouvelle série de peintures. L'ensemble réalisé en 1966 comprend huit tableaux, peints sur toile non préparée. Cinq d'entre eux ne présentent qu'une seule image, tandis que les trois autres la répètent quatre ou deux fois.

L'œuvre conservée au Louisiana Museum of Modern Art a sans doute été sérigraphiée en dernier : très probablement saturé d'encre sèche, le tissu de l'écran sérigraphique ne permettait plus d'obtenir une image aussi contrastée que dans les autres versions. Mais c'est précisément l'intérêt de ce tableau : il rend manifeste la possible disparition de l'image, qui, en effet, n'apparaît pas sur la seconde moitié de la toile. La pâle définition de l'image occulte presque complètement la pose provocante de Brando, tête d'affiche de ce film de Laszlo Benedek tourné en 1953. La figure de l'irrésistible voyou, à la fois macho et efféminé, avait tout pour séduire Warhol. Joe Dalessandro, héros des films de Paul Morrissey, appartient d'ailleurs à ce même type : « Paul semblait considérer Joe comme un nouveau Brando ou un nouveau James Dean, quelqu'un avec ce genre de magie à l'écran qui séduit autant les hommes que les femmes[2]. » A. C.

1. CR, vol. 1, n° 380.
2. WARHOL, *Popisme*, p. 294.



189-190

Dennis Hopper
1970

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Photographe, peintre, acteur, cinéaste, Dennis Hopper (né en 1936) est aussi un grand amateur d'art contemporain. Dès 1962, il veut se porter acquéreur d'une *Campbell Soup Can* auprès d'Irving Blum et, l'année suivante, quand il rencontre Warhol à New York, il lui achète une *Mona Lisa*, sur un coup de cœur. Les deux hommes nouent rapidement des liens d'amitié.
Quelques mois plus tard, lorsque l'artiste se rend pour la première fois à Los Angeles pour le vernissage de son exposition des *Elvis* à la Ferus Gallery, Dennis Hopper organise une fête en son honneur où il invite de nombreuses stars du cinéma, parmi lesquelles Troy Donahue, Warren Beatty, Natalie Wood, Peter Fonda, Dean Stockwell. Cette soirée, Warhol s'en souvient comme de « l'événement le plus excitant[1] » auquel il ait jamais assisté.
Pendant son séjour à Los Angeles, Warhol lui fait faire une apparition dans le film qu'il tourne avec Taylor Mead, *Tarzan and Jane Revisited... Sort of*. Puis, en 1964, il lui consacre un *Screen Test* dans le cadre de la série qu'il regroupe sous le nom de *The Thirteen Most Beautiful Boys or Men*. Dennis Hopper est ainsi l'un des rares sujets à avoir fait l'objet à la fois



d'un portrait filmé et d'un portait peint. Lorsque Warhol exécute cette série de portraits, l'acteur est à l'acmé de sa carrière : *Easy Rider* (1969), film qu'il a coécrit avec Peter Fonda, vient de rapporter vingt millions de dollars de recettes et vivifier un cinéma américain en crise ; c'est le coup d'envoi de ce que l'on appellera le « Nouvel Hollywood ». Avec ce road-movie aux accents hippies, manifeste *beat* et anticonformiste prenant la forme d'une errance psychédélique, Dennis Hopper signe un film qui aura valeur d'emblème pour toute une génération contestataire, celle-ci voyant dans cette traversée des grands espaces un symbole de sa quête d'émancipation. Fidèle au caractère rebelle de son modèle, Warhol sérigraphie une photographie de Dennis Hopper posant avec son chapeau, le regard absorbé, sur une toile peinte en partie seulement. À travers cette image de cow-boy moderne, c'est toute l'énergie conquérante du personnage que l'artiste choisit d'incarner dans une figure qui renvoie aussi bien au mythe fondateur de l'Amérique qu'aux sources du cinéma hollywoodien. É. P.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 70.



191-192

Brigitte Bardot 1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 121 x 121 cm ; 47 3/4 x 47 3/4 inc. chaque

Collection particulière

Révélée avec scandale en 1956 dans *Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim, Brigitte Bardot (née en 1934) fait ses débuts sous le signe d'un érotisme triomphant. À cette époque, son allure sauvageonne, espiègle, et son corps voluptueux incarnent à merveille l'avènement de la femme libre dans une société d'après-guerre encore très largement dominée par les principes de la morale bourgeoise.
Véritable mythe du cinéma des années 1950, Brigitte Bardot fascine par sa sensualité épanouie. Son irrésistible pouvoir d'attraction est particulièrement sensible dans les portraits que Warhol réalise en 1974 à la demande de Gunther Sachs (cat. 161-162), alors ex-mari de la vedette, qui lui commande, au moment même où l'actrice annonce la fin de sa carrière cinématographique, une série de huit tableaux.
Dans la tradition des portraits de stars qu'il effectue au début des années 1960, Warhol part d'une image préexistante et utilise une photographie prise par Richard Avedon en 1959. Le point de vue rapproché, frontal, souligne d'autant plus la remarquable énergie sexuelle qui se dégage du visage



le l'actrice. La bouche légèrement
entrouverte, la chevelure défaite, le regard
pénétrant – réhaussé par l'eye-liner –
oumettent le spectateur à une réelle
preuve de séduction. Le face-à-face qui
'opère devient alors enjeu de pouvoir dans
n rapport de force inégal où le visage
nonumental s'impose sans détour au
pectateur.
e traitement tout en surface fait écho
u principe cinématographique de projection
es images où la toile, devenue écran,
envoie une vision fantasmée de la femme
bérée – une vision qui coïncide pleinement
avec l'idée que le peintre se faisait
de Brigitte Bardot qu'il considérait comme
« l'une des premières femmes vraiment
modernes, capables de traiter les hommes
en objets sexuels, de les acheter puis
de les jeter[1] ». É. P.

1. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 49.







193–194

Meryl Streep
1984

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

50,8 x 40,6 cm ; 20 x 16 inc.

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

195–196

Diane Keaton
vers 1984

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

50,8 x 40,6 cm ; 20 x 16 inc.

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

197–198

Clint Eastwood
vers 1984

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

50,8 x 40,6 cm ; 20 x 16 inc.

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Ces tableaux (ainsi qu'un portrait de l'acteur Bill Murray) font partie d'une série commandée par le magazine *Vanity Fair* en 1984. Ils illustrent le virage entamé par Warhol durant les années 1980 – un retour aux méthodes de ses premières œuvres, plus conformes à ses désirs d'artiste. Réalisés à partir de photographies promotionnelles, ces portraits visuellement minimalistes marquent une divergence stylistique avec ceux des années 1970, comme *Yves Saint Laurent* (cat. 267–270) ou *Diane von Fürstenberg* (cat. 273–274), qui employaient des techniques expressionnistes.
Keiko Harshimoto suggère que l'utilisation par Warhol de techniques de peintre, ses coups de pinceau majestueux et ses gribouillis tracés au doigt qui caractérisent les portraits des années 1970, résultaient davantage des exigences des commanditaires que de la sensibilité de l'artiste[1]. Son empressement à produire des œuvres selon les spécifications et les souhaits de ses clients, apparent dans l'ensemble de sa production pour les publicitaires au début des années 1950, demeure constant durant toute sa carrière. Sur cet empressement à suivre les directives de ceux qui lui permettaient de vivre, Warhol écrit : « J'ai adoré travailler pour les publicitaires : ils vous disaient quoi faire et comment le faire ; il suffisait alors de le corriger, et ils vous disaient oui ou non[2]. » De même, au regard des portraits de commande, les coups de pinceau d'Henry Geldzahler (cat. 241–242). sont rajoutés après que ce dernier ait regretté qu'une sérigraphie sur un fond de couleur chair… « ne soit pas de l'art[3] ».
Ajoutons que les portraits de Meryl Streep, Diane Keaton et Clint Eastwood rappellent la qualité cinématographique des premiers portraits de Warhol, tel celui de Dominique de Menil (cat. 31–33). Ces œuvres sont le fruit d'un rendu photographique méticuleux et quasi mécanique évoquant les photos de films de Hollywood et les nombreux *Screen Tests* créés par Warhol dans les années 1960[4], « le premier artiste à cadrer un portrait comme une photo de studio en gros plan ».
Une telle utilisation du cinéma dans l'art du portrait se rapporte à l'intention sérieuse de l'artiste de vendre ses *Screen Tests* « comme des objets d'art baptisés "Living Portrait Boxes"[5] ». Le style sobrement cinématographique de ces portraits renvoie à « la qualité impersonnelle et mécanique » de ses premières sérigraphies[6].
Ces tableaux voient également Warhol







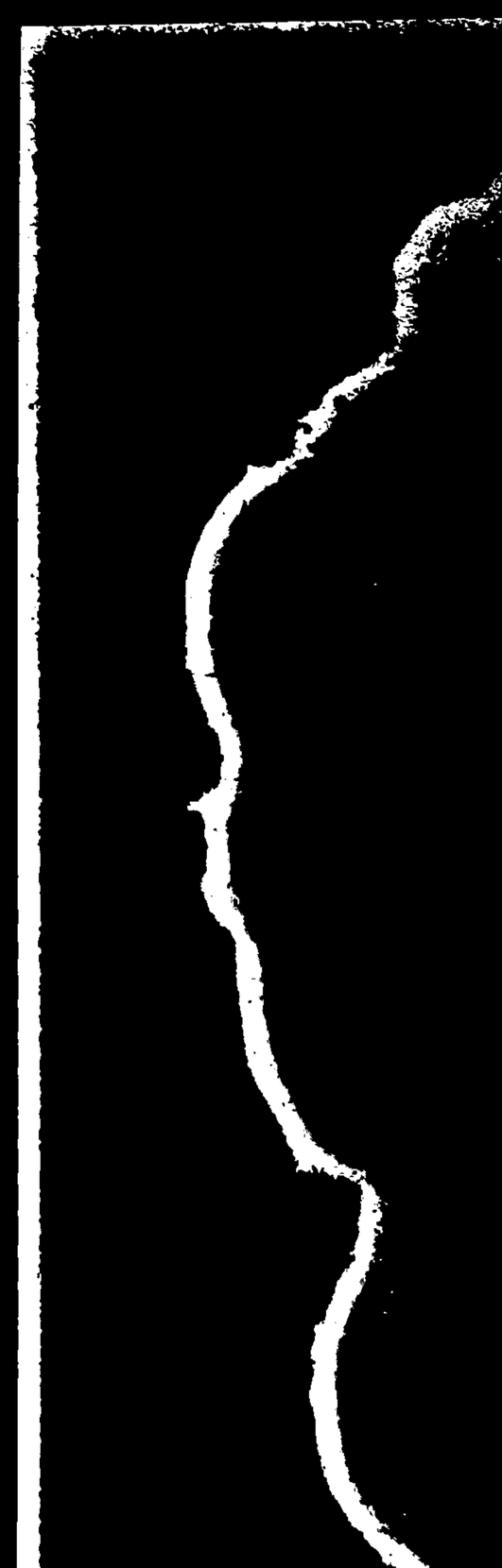
revenir à l'utilisation d'images récupérées et saturées de connotations culturelles, qui forment la base même de ses portraits[7]. Durant les années 1970, il préfère travailler avec ses propres clichés plutôt qu'avec ceux d'autres photographes, comme il l'avait fait et – avec quel talent – en s'emparant du portrait de Marilyn. Robert Rosenblum écrit : « Plutôt que de récupérer les photos des vedettes dans les pages des magazines de cinéma ou dans les suppléments couleur du dimanche, il entre bientôt dans cette société des célébrités sur un pied d'égalité, et certaines commencent même à le prier de tourner son polaroïd vers leur visage, en public ou dans l'intimité[8]. »

Née dans le New Jersey en 1949, Meryl Streep a étudié la comédie et les arts décoratifs au Vassar College, puis à l'université de Yale, avant de débuter une carrière à la télévision, au cinéma et au théâtre. Le succès de son premier film, *Julia*, en 1977, lui permet de tourner dans *Voyage au bout de l'enfer* (1978), pour lequel elle reçoit la première de ses quatorze nominations aux Oscars. L'année même où le légendaire photographe Jack Mitchell prend ce cliché, elle obtient un Oscar pour le rôle de Joanna Kramer dans *Kramer contre Kramer*.

Le rôle de Diane Keaton (née en 1946) dans la pièce *Play it Again Sam* de Woody Allen, première d'une suite de nombreuses collaborations avec le réalisateur, vaut à l'actrice un Tony Award (équivalent des Oscars pour le théâtre). En 1977, elle lui donne la réplique dans son film *Annie Hall*, dont elle tient le rôle-titre – un personnage inspiré par sa propre personnalité, pour l'interprétation duquel elle remporte un Oscar. Une photographie de promotion du film *Mrs Soffel*, sorti en 1984 et dans lequel Diane Keaton joue la femme adultère d'un gardien de prison, est à l'origine du portrait peint par Warhol.
Icône controversée pour son côté garçon manqué et son look androgyne, Diane Keaton est, par ailleurs, une excellente photographe et une grande collectionneuse de photographies anciennes : *Reservations*, un recueil regroupant ses photographies d'intérieurs d'hôtels, a été publié en 1980.

Clint Eastwood, né à San Francisco en 1930 et vétéran de la guerre de Corée, débute sa carrière dans une série télévisée, *Rawhide*. Remarqué par les producteurs de films pour sa présence scénique et ses manières de cow-boy, il incarne le rôle principal de « l'homme sans nom » dans la trilogie de westerns réalisée par Sergio Leone au milieu des années 1960. Cette collaboration avec le cinéaste italien consolide sa place parmi les acteurs les plus populaires de l'époque, tout en redéfinissant l'image traditionnelle du cow-boy américain.
À partir des années 1970, il se distingue à nouveau pour son rôle d'icône dans la série des *Dirty Harry* (*Inspecteur Harry*), un inspecteur sans compromission qui va fixer le standard archétypique du policier irresponsable et violent. M. S. / A. B.

1. FRANCIS (Mark), « From Gold Leaf to Silver Screens, White Light to Black Shadows : Andy Warhol and His Time », *in* cat. exp., Pittsburgh, 1996, p. 149.
2. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 96.
3. GELDZAHLER (Henry), « Andy Warhol : Virginal Voyer », *in* cat. exp., Londres, 1993, p. 26.
4. BOCKRIS, 2003, p. 379.
5. *Id.*, p. 14, et BAUME (Nicholas), « About Face », *in* cat. exp., Hartford, 1999, p. 88.
6. BERNSTEIN (Roberta), « Warhol as Printmaker », *in* FELDMAN et SCHELLMANN, 1985, p. 16.
7. *Id.*, p. 17.
8. ROSENBLUM (Robert), « Warhol Portraits, Then and Now », *in* SHAFRAZI, 2007, p. 15.



199-200

Jane Fonda 1982

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 121,9 x 111,8 cm ; 48 x 44 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Jane Fonda à la Factory se faisant maquiller avant la séance de photographie, 29 avril 1982.
Photo : Andy Warhol

À l'instar des portraits Marilyn Monroe (cat. 9-11) celui de Jane Fonda (née en 1937) nous montre comment « un visage familier peut voir ses traits presque gommés par la lumière aveuglante du flash[1] ».
Avant la séance photo, l'actrice se fait poser une épaisse couche de fond de teint, qui, sous l'effet du flash, crée une image à fort contraste, où le visage semble presque plat. Les clichés sont ensuite envoyés chez un imprimeur d'art, pour obtenir une épreuve de grand format. Une fois celle-ci retournée à la Factory, Warhol retravaille les divers éléments du visage, altérant



arfois légèrement la nuque ou le nez. e portrait de Jane Fonda – gloire e Hollywood et du body-building –, a été onçu pour être décliné en affiches, vendues fin de lever des fonds pour Tom Hayden, on époux, alors en pleine campagne olitique. L'actrice fut une des rares réussir à convaincre Warhol de renoncer ses émoluments, qui s'élevaient la coquette somme de vingt-cinq mille ollars. Le peintre accepta après avoir ppris que Hayden avait été un fervent ilitant des droits civiques et es mouvements pacifistes durant les années 1960. Dans son *Journal* (26 avril 1982), Warhol suggère que cette décision fut influencée par Fred Hugues, son manager ; il avait par ailleurs soutenu de nombreux hommes politiques progressistes, fournissant des affiches à George McGovern (candidat contre Richard Nixon en 1972 et opposant à la guerre du Vietnam), Jimmy Carter et Ted Kennedy[2]. Les relations amicales entre Warhol et Jane Fonda remontaient au milieu des années 1960, lorsque celle-ci fréquentait les boîtes de nuit où se produisait le Velvet Underground (qui logeait à la Factory) et dans lesquelles Warhol présentait l'*Exploding Plastic Inevitable*[3].

M. T. / A. B.

1. ROSENBLUM (Robert), « Andy Warhol : Court Painter to the 70's », *in* cat. exp., New York, 1979, p. 18.
2. BALDWIN, 1999, p. 220.
3. *Id.*, p. 222.

201

Judy Garland vers 1979

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Née Frances Ethel Gumm en 1922, fille d'artistes de variétés, Judy Garland (1922-1969) débute sa carrière avant même de signer chez la MGM à l'âge de treize ans. Incarnant à merveille l'Américaine moyenne, elle devient mondialement célèbre par son rôle dans *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming (1939). Très tôt, l'actrice est une des idoles du jeune Warhol, qui grandit à Pittsburgh et économise le moindre cent pour aller voir chaque film où elle paraît[1].

Sa vie tumultueuse contraste avec sa brillante carrière : divorcée quatre fois, elle usa et abusa de drogues dures, qui provoquèrent sa mort par overdose en 1969. Durant toute sa carrière, elle bénéficia du soutien de la communauté homosexuelle qui s'identifiait à sa dépendance envers les hommes, à ses nombreuses relations désastreuses et au « courage avec lequel elle parvint à triompher de ses propres faiblesses et de l'adversité[2] ».

Dans l'essai qu'il écrivit en 1979 pour le catalogue de l'exposition « Andy Warhol : Portraits of the 70's » au Whitney Museum, Robert Rosenblum explique que la représentation de personnalités à doubles facettes telles que Judy Garland est une des manifestations du génie de Warhol, et qu'elle fit beaucoup pour sa notoriété, rapprochant ce travail de ses portraits de personnages célèbres et de ses tableaux de faits divers morbides. Comme ceux de Marilyn Monroe (cat. 9-11) et de Jacqueline Kennedy (cat. 12), le portrait de Judy Garland laisse transparaître la tragédie derrière le masque de la célébrité[3]. Le recours à une sérigraphie sans fioritures rappelle ses premières œuvres. Warhol parvient à traduire la réminiscence de l'innocence enfantine du modèle derrière les difficultés de la vie d'adulte[4]. M. T. / A. B.

1. WARHOL et COLACELLO, 1979.
2. LIVINGSTONE et BUSCHE, *in* cat. exp., Tokyo, 1991.
3. ROSENBLUM, *in* cat. exp., New York, 1979, p. 12.
4. Cat. exp., Tokyo, 1991.





202-203

Sylvester Stallone 1980

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

New York, collection José Mugrabi

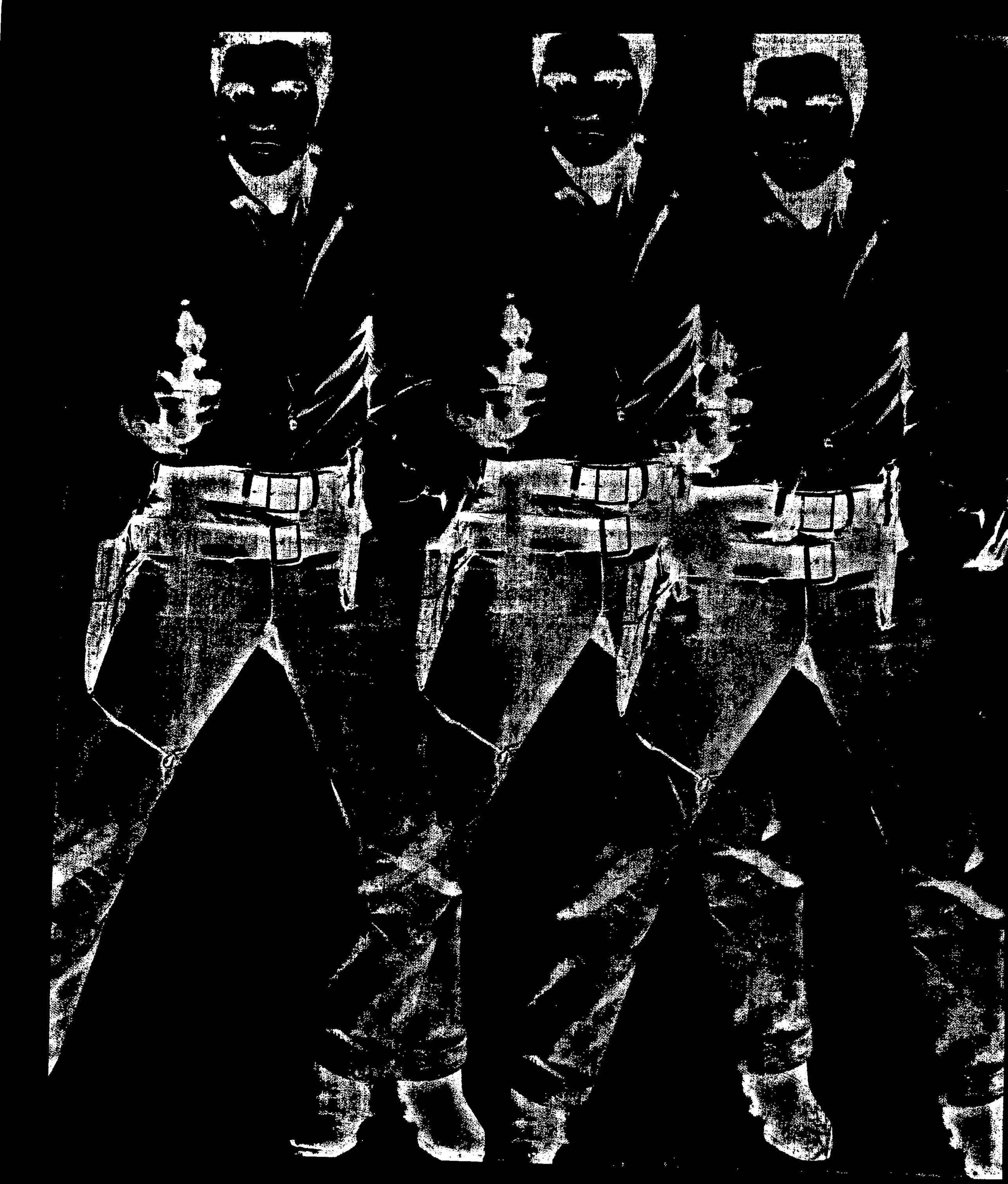
Warhol éprouvait un intérêt particulier pour le visage de Sylvester Stallone (né en 1946), comme en témoigne la description de la prise de vue qu'il donne dans son *Journal* le 2 mars 1980 : « Je lui ai fait enlever sa chemise, il portait une médaille. J'ai utilisé dix rouleaux de pellicule parce qu'il est vraiment, vraiment très difficile à photographier. De face, son cou est maigre, et de profil, il a l'air de faire 1 mètre de large. De face, il a un torse énorme mais de profil, plus de coffre. Il a de belles mains. Je les ai utilisées, mais parfois elles ont l'air maigres et parfois, immenses. Il est comme l'Homme-Caoutchouc. »

Warhol ne s'est pas laissé abuser par les poses brutales et macho dont l'acteur s'est fait une spécialité au cinéma, incarnant des héros aussi crédibles que des personnages de bandes dessinées : Rocky, boxeur damné, dont le premier épisode date de 1976, ou Rambo, intrépide vétéran du Vietnam. Patriote et musclé avec outrance, Stallone a, en tant qu'acteur, réalisateur, scénariste et producteur, pris à bras-le-corps tous les clichés de l'anti-héros qui triomphe pourtant des situations les plus invraisemblables.

Alors qu'il renforce d'habitude les caractéristiques publiques de ses sujets, Warhol choisit ici d'aller à contre-courant et privilégie au-delà de toute attente un Stallone méditatif, mélancolique



et presque tendre. La pupille légèrement
urlignée accentue le caractère quelque
peu pathétique de son regard vague.
Cette œuvre offre en outre la particularité
'avoir été déclinée en deux cadrages très
ifférents et évoque les zooms intempestifs
uquel se livrait Warhol sur le visage de Nico
ans *Chelsea Girls*. Il existe une autre version
ncore de Stallone, glabre cette fois, réalisée
l'instigation de Warhol lui-même. « Tombé
ur Sylvester Stallone, lit-on dans le *Journal*
la date du 12 juillet 1980, qui s'est rasé
barbe et a l'air superbe. [...] je lui ai dit
ue je voulais refaire son portrait sans
arbe parce qu'il est très beau. » A. C.



VIII -

en pied

à toute règle son exception

e corps dans ses peintures et

le 40 sur 40 pouces qui prévoit

es poses de ses sujets sont souvent

le Jean-Michel Basquiat mimant le

Triple Elvis
1963

Peinture argentée et encre sérigraphique sur toile

208,3 x 175,3 cm ; 82 x 69 inc.

Aix-la-Chapelle, Westspiel Casino,

dépôt du NRW-BANK Gruppe

CR, vol. 1, n° 402

En 1959, RCA publie sous le titre imparable de *50 000 000 Elvis Fans Can't Be Wrong* une compilation des tubes du King sortis les deux années précédentes. Sur la pochette, une image d'Elvis Presley (1935-1977) en costume lamé doré apparaît une quinzaine de fois dans différents formats, tel un motif de papier peint. Au tournant des années 1950 et 1960, la présence médiatique du chanteur est à son apogée (radio, cinéma, télévision) ; il incarne l'expression parfaite de la culture populaire de la jeunesse de l'après-guerre. Son art le place au sommet de l'imitation et de l'appropriation de musiques parvenues jusqu'à lui par la reproduction. Les disques et la radio ont amené à ses pieds une palette de style (country, gospel, blues...) dans laquelle il a su puiser avec génie. Elvis Presley est né par et pour la reproduction.
En 1963, pour sa deuxième apparition à la Ferus Gallery de Los Angeles, Warhol choisit Elvis Presley et Liz Taylor pour succéder aux boîtes de soupe Campbell qu'il y avait montrées un an plus tôt, lors de sa toute première exposition monographique. C'est en rouleau qu'Irving Blum, directeur de la galerie, recevra les impressions d'Elvis réalisées par l'artiste. Warhol le charge de les couper, de les monter sur châssis et de les accrocher bord à bord[1].
Colt à la main, plaqué sur argent, la figure d'Elvis (un peu plus grande que nature) entourait les visiteurs selon un rythme aléatoire. La quinzaine de toiles comportaient chacune jusqu'à trois images dont les surimpressions partielles provoquaient comme un tremblement. La détonation qui correspondrait à la synchronisation parfaite entre son et image trouvait un écho dans la légère superposition de deux images – un effet « cartoon ».
Le jeu sur la sérialité redouble l'artificialité d'un mythe des origines déjà surjoué dans l'image promotionnelle de *Flaming Star* (*Les Rôdeurs de la plaine*) ayant servi de matrice à l'œuvre. Chemise western, jean droit, ceinturon, boots et colt au poing, la panoplie d'Elvis est celle des pionniers légendaires du rêve américain. Dans le film réalisé en 1960 par Don Siegel, Presley joue le rôle d'un jeune métisse de père américain et de mère indienne pris dans la haine entre les deux communautés. Fait exceptionnel dans sa filmographie, il ne s'agit pas d'une comédie musicale : Presley y est un acteur, plus vraiment Elvis donc. Dans une histoire fictionnelle de la peinture américaine, les *Elvis* de Warhol pourraient être le hors-champ des *Target* de Jasper Johns. O. M.

1. *Cf.* propos d'Irving Blum repris *in* CR, vol. 1, p. 355.

205

Julian Schnabel
1982

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

274,3 x 203,2 cm ; 108 x 80 inc.

Zurich, collection Bruno Bischofberger



Au début des années 1980, la scène artistique new yorkaise est en plein essor ; les galeries, toujours plus nombreuses, imposent une génération de jeunes peintres, graffitistes et néo-expressionnistes, dont les œuvres atteignent des prix sans précédent. Pour ces artistes émergents que sont Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Francesco Clemente ou Kenny Scharf, Warhol est une référence, une légende vivante qui leur apporte la preuve que pratique de la peinture peut rimer avec réussite sociale et commerciale. Intéressé par l'apparition de ces nouvelles formes et « très emballé par tous ces gamins qui sortent[1] », il se lie d'amitié avec la plupart d'entre eux et réalise leur portrait en échange d'œuvres d'art[2].

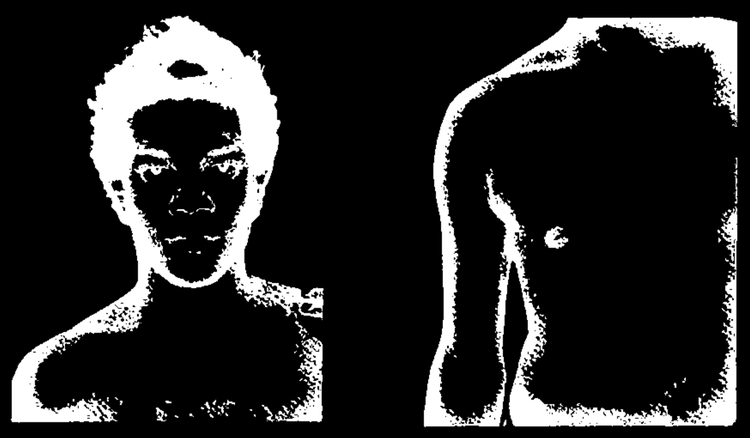
Au sein de cette constellation qui gravite autour de Warhol, Julian Schnabel (1951) occupe une place singulière. Dès le printemps 1981, la double exposition que lui consacrent Leo Castelli et Mary Boone donne à sa peinture une visibilité et une reconnaissance immédiates. La fulgurance de son succès est telle que ses grandes toiles ne tardent pas à se vendre 100 000 dollars pièce, somme considérable pour l'époque. Manifestement fasciné et agacé par la percée spectaculaire du peintre, Warhol écrit dans son *Journal*, à la date du 16 mai 1983 : « Julian suit ma philosophie qui est de faire un tableau par jour. Il essaie d'être le nouvel Andy Warhol. Ça m'a énervé. »

Ce portrait qu'il exécute en 1982, année où lui-même pose pour Schnabel, est l'un des rares portraits en pied de sa carrière. De format imposant, le tableau trouve sa source dans une photographie saisissant le jeune homme debout sur un fond de paysage à la ligne d'horizon très élevée. Fermement campé au sol, les jambes écartées et les bras ballants, le corps de Schnabel est légèrement agrandi par un effet de dédoublement du bassin. L'image, recomposée à partir de trois bandes inégales se superposant aux jonctions, a été sérigraphiée à partir d'une version négative de la photographie, ce qui confère au tableau une dimension spectrale et mystérieuse. É. P.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 352.
2. BOURDON, 1989, p. 391.



206







206-208

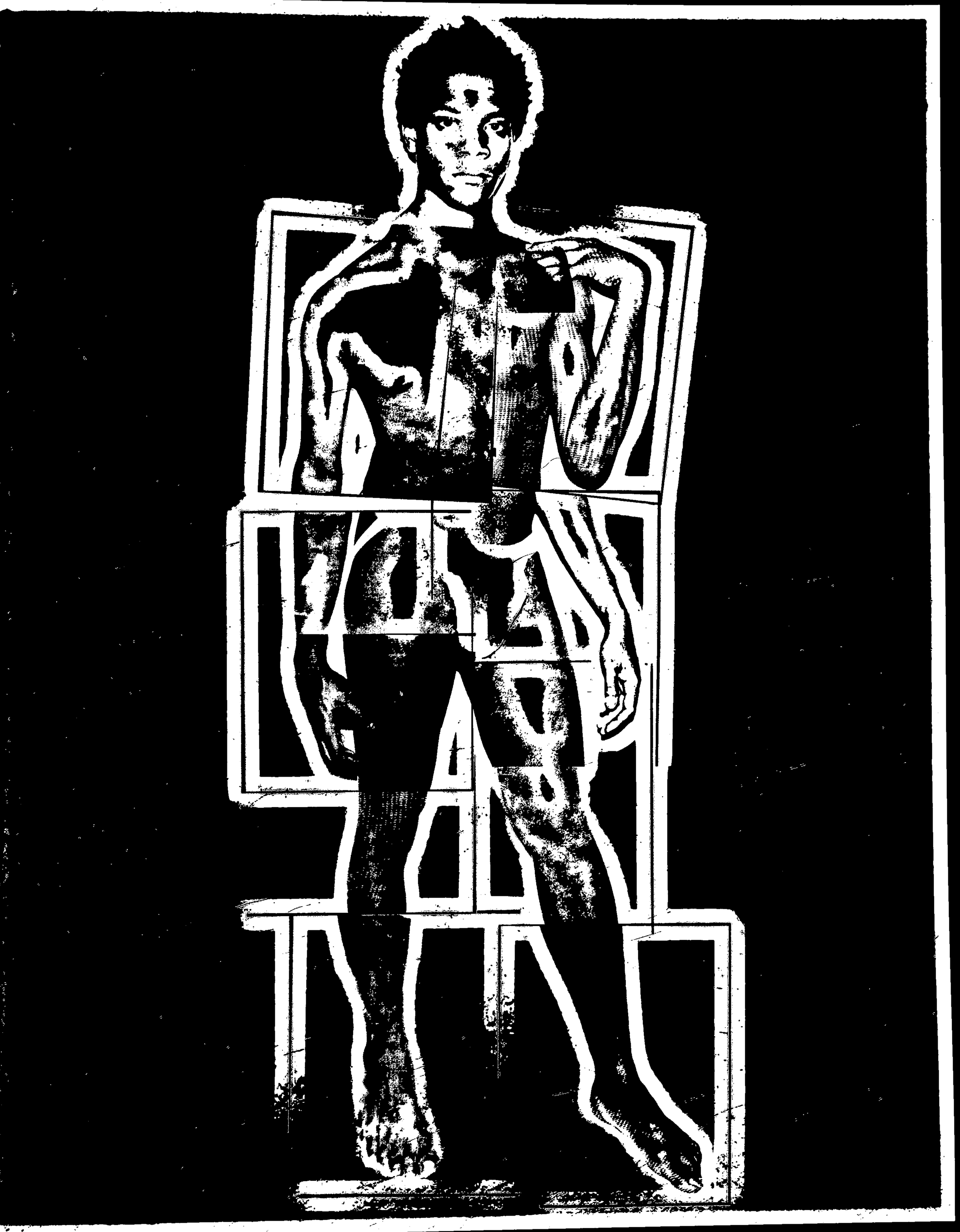
Jean-Michel Basquiat 1982-1984

206 : 1984. Acrylique et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
Paris, collection Enrico Navarra
207 : 1984. Acrylique et encre sérigraphique sur toile
228,6 x 177,8 cm ; 90 x 70 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum
208 : 1982. Peinture au cuivre,
urine et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

La carrière météorique de Jean-Michel Basquiat (1960-1988) symbolise mieux que toute autre les profonds changements qui affectèrent le monde de l'art au tournant des années 1980. Né d'un père haïtien et d'une mère portoricaine qui divorcèrent quand leur fils avait sept ans, Basquiat se retrouve à la rue à l'âge de quinze ans. Dans le parc de Washington Square, haut lieu de la marginalité et du trafic de drogue, il peint des T-shirts, des cartes postales, pour survivre et se procurer héroïne et cocaïne. Ses graffitis, frénétiquement dessinés en compagnie de Al Diaz sur les murs de Soho et Tribeca, sous la commune signature de « Samo », lui valent une gloire locale. Il rencontre à cette époque Keith Haring et Kenny Scharf : tous les trois, avec des styles très différents, vont faire passer du jour au lendemain la culture urbaine dans le sanctuaire de l'art.

Le pop consistait pour une bonne part à inverser les hiérarchies, mais ne faisait pas disparaître tous les repères. Jean Dubuffet ou Cy Twombly avaient déjà introduit le graffiti dans la peinture, mais avaient élégamment domestiqué cet élément allogène, l'avaient plié à l'esthétique avant-gardiste. C'est tout le contraire avec Basquiat qui parvint à maintenir intacte sa première inspiration urbaine : rien, dans ses tableaux, ne semble pouvoir souffrir le moindre compromis avec le bon goût. Les trente mots qui, disait-il, entourent en permanence un New-Yorkais (« danger », « sortie »...) se retrouvent dans ses tableaux comme autant de marques inconscientes d'un paysage en constante ébullition. L'énergie de l'artiste, immédiatement perceptible dans son travail, lui assura l'admiration d'un monde de l'art blasé et séduisit un nouveau public. Le marché et les institutions lui accordèrent leur bénédiction : au moment de sa première exposition personnelle chez Mary Boone en 1984, sa gloire était acquise.

Basquiat rencontre Warhol par l'entremise de Bruno Bischofberger. « Il est venu avec Jean-Michel Basquiat, lit-on dans le *Journal* à la date du 4 octobre 1982. C'est le gosse qui signait "Samo" quand il était sur le trottoir de Greenwich Village à peindre des T-shirts. Je lui avais donné 10 dollars tout de suite et l'avais envoyé à Serendipity pour essayer de vendre ses T-shirts. C'est un de ces gosses qui me rend fou. Il est noir mais certains disent qu'il est portoricain, je ne sais pas. Bruno l'a découvert et maintenant





il a la vie facile... » C'est encore Bruno Bischofberger qui incite Basquiat, Clemente et Warhol à collaborer : douze tableaux seront peints collectivement, puis, sans Clemente, les deux hommes produiront une nouvelle série de trente tableaux (l'exposition organisée à la galerie de Tony Shafrazi reçut un accueil assez froid).

En 1984, Basquiat fit le portrait de Warhol en forme de banane (allusion à l'album *Velvet Underground and Nico* de 1967) et, l'année suivante, ce dernier présenta, à l'exposition « The New Portrait » qui se tint à P.S. 1, le portrait de Basquiat prenant la pose du *David* de Michel-Ange. Le tableau est composé de neuf clichés dont les bords sont reproduits : l'aspect monumental de la figure est ici renforcé par la sérigraphie en négatif. L'autre tableau est une sorte de puzzle d'où le visage, et spécialement les cheveux dont le noir est très intense, émerge comme le point focal de la composition. Pour l'autre portrait exécuté deux ans plus tôt, Warhol utilise une image de Basquiat en rasta et renoue avec le procédé de la série d'œuvres abstraites *Oxydation*, peinte en 1978, où l'urine provoquait une reaction chimique sur la peinture au cuivre. Ces tableaux faisaient explicitement référence aux *drippings* de Jackson Pollock. Mais ce singulier hommage à Basquiat trahit plutôt la dimension homo-érotique du rapport entre les deux artistes, rapport qui resta purement platonique[1]. A. C.

1. *Cf.* Warhol, *Journal*, dimanche 11 janvier 1987 : « Nous n'arrêtons pas de nous disputer avec Paige. Elle m'envoie sans arrêt des coups de patte au sujet de Jean-Michel. Elle m'a dit : "Alors, c'est reparti avec Jean-Michel, votre petite liaison homosexuelle ?" Mais je ne me suis pas laissé faire et moi aussi je lui ai envoyé une pique : "Écoute-moi, je n'irai jamais au lit avec lui pour la bonne raison qu'il est trop sale, et je me demande bien qui l'accepterait. *C'est plutôt toi* qui as eu une liaison avec une personne sale qui ne se lave pas." »



209-210

Daniella Morrera 1985

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Le portrait de Daniella Morrera, journaliste italienne, est un des derniers que réalise Warhol. Bien qu'il ait peint des corps dénudés dans ses séries *Torso* et *Sex Parts*, ce tableau fait partie, aux côtés des portraits de Pat Hearn (cat. 211-212) et de Cornelia Guest (cat. 213-215), des rares nus de son œuvre. Lorsqu'il débutait les séances de pose avec un modèle nu, l'artiste ordonnait que la pièce soit entièrement vidée de ses occupants, à l'exception d'un assistant et d'une maquilleuse[1].
Le contraste extrême entre la lumière et l'obscurité qui caractérise ce portrait écrase les détails du corps en accentuant ses contours. Cette image rappelle ses portraits des années 1960, très contrastés, notamment les *Screen Tests* (cat. 55-78) et la série des *Before and After*.
Daniella Morrera joua un grand rôle dans l'expansion des débouchés économiques de Warhol à l'étranger. Elle fournit à *Interview* ses premiers annonceurs de renom : les créateurs de mode milanais. Elle fit également en sorte que Gianni Versace, Giorgio Armani et Krizia lui commandent leurs portraits[2]. En janvier 1987, Morrera coordonne le voyage de Warhol à Milan pour une exposition des tableaux consacrés à *La Cène*. La manifestation remporte un grand succès et attire plus de cinq mille personnes, mais l'artiste souffre alors de douleurs persistantes à la vésicule biliaire[3]. Il mourra un mois plus tard, des suites de complications de l'intervention chirurgicale. Daniella Morrera lui rendra hommage en organisant « The Andy Warhol Show » à la Triennale de Milan (22 septembre 2004-8 janvier 2005).

M. T. / A. B.

1. FREMONT, 1993, p. 32.
2. COLACELLO, 1990, p. 486.
3. *Id.*, p. 232.







211-212

Pat Hearn

1985

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Pat Hearn, pendant la séance de pose, 1985
photo : Andy Warhol

Après avoir étudié l'art et pratiqué un temp
la performance, Pat Hearn (1955-2000)
ouvrit sa galerie en 1983 dans l'East Village
et fut, avec les galeries Matthew Mark et
Morris-Healy, la première à s'installer dans
le quartier de Chelsea en 1995. Avec eux,
elle mit sur pied le Gramercy International,
une foire qui allait prendre de plus en plus
d'importance dans les années suivantes.
Elle travailla avec des artistes de sa
génération comme Philip Taffee, Peter
Schuyff, Jutta Koether, Monique Prieto,
George Condo, son premier époux l'artiste
français Thierry Cheverney, mais aussi ave



pionnière de l'art vidéo, Joan Jonas.
le contribua en outre à la reconsidération
es œuvres d'Eva Hesse et d'Ana Mendieta.

on portrait par Warhol présente plusieurs
aractéristiques inhabituelles. La pose elle-
ême est aussi singulière que troublante :
s mains croisées dans le dos, le visage
expressif tendu en avant, Pat Hearn
mble jouer un rôle. Si, dans un autre
otyque[1], l'image n'est reproduite qu'une
ule fois, elle fait ici l'objet d'une mise
page encore plus dramatique. Dans le
anneau de gauche, la chevelure du visage
agrandi qui se superpose au buste recouvre
les épaules. La duplication de l'image dans
le second panneau suggère, quant à elle,
un effet de miroir.
On trouve d'autres superpositions
d'images dans les portraits de Keith Haring
et Juan Dubose (cat. 216-217),
de Jean-Michel Basquiat (cat. 206-207),
de Robert Mapplethorpe (1983) et
de Stephen Sprouse (1984). Les uns et
les autres sont réalisés en noir et blanc
au cours de la même période, sans aucun
effet de matière autre que les irrégularités
de l'encrage sérigraphique. Tout se passe
comme si Warhol interprétait la personnalité
de Pat Hearn, la faisant apparaître presque
hantée, littéralement parlant dépassée par
sa propre image. A. C.

1. Reproduit dans SHAFRAZI, 2007, p. 274-275.



213

213–215

Cornelia Guest
1983

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Trois panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

213 : Collection particulière

214–215 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Consacrée « Deb of the Decade » par le *New York Times* en 1982, alors qu'elle n'a que dix-neuf ans, Cornelia Guest (née en 1963) incarne à merveille l'image de la haute société américaine moderne. Cavalière confirmée éduquée par une gouvernante française dans le manoir familial de Templeton, Cornelia Guest est à la fois profondément marquée par l'aristocratie – son père, Winston Guest, héritier du baron de l'acier Henry Phipps, est un cousin de Winston Churchill – et très intégrée à la vie mondaine de son époque. Tout comme sa mère, C. Z. Guest, elle fréquente aussi bien le duc et la duchesse de Windsor que Truman Capote, Andy Warhol, Mick Jagger ou Halston. Oiseau de nuit habitué du Studio 54, Cornelia Guest a la même soif de réussir qu'Edie Sedgwick en son temps. Décidée à devenir actrice, elle entame une courte carrière à Hollywood, où elle vit une romance avec Sylvester Stallone, avant de rentrer à New York pour se consacrer à sa passion équestre.

Les portraits que Warhol exécute de la jeune star montante sont tous des portraits en buste dénudé – parti pris singulier qui pourrait être un clin d'œil au portrait nu que Diego Rivera fit de C. Z. Guest dans les années 1940. Les trois tableaux ont été sérigraphiés dans une encre claire, sur des fonds aux tonalités froides. Le corps, d'une blancheur laiteuse, irradie l'ensemble de la toile et confère une dimension irréelle à l'image. Icône glaciale aux lèvres sublimées par un rouge tranchant, Cornelia Guest est simplement silhouettée, telle une apparition éblouissante de beauté idéale, botticellienne. Sous le pinceau de Warhol, elle se métamorphose en Vénus contemporaine. É. P.





216-217

Keith Haring and Juan Dubose 1983

[Keith Haring et Juan Dubose]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

New York, collection José Mugrabi

Keith Haring (1958-1990) fut, avec Jean-Michel Basquiat et Kenny Scharf, l'un de ces artistes qui connurent un succès presque instantané au début des années 1980. Le graffiti était perçu comme l'expression immédiate et spontanée d'une culture urbaine. Pourtant, né en Pennsylvanie, Haring fréquenta la School of Visual Arts dès son arrivée à New York en 1978 et parvint, inspiré par un usage précoce du LSD, à domestiquer dans un style très personnel et facilement identifiable les graffitis new-yorkais. Ses figures de chiens, de bébés et de personnages dansants, qu'il taguait avec générosité sur les murs du métro, devinrent rapidement des images cultes, et le jeune artiste, un personnage avec lequel les passants engageaient volontiers la conversation. Sa première exposition à la galerie Tony Shafrazi en 1982 le propulsa dans une carrière professionnelle où il allait



ccumuler les succès. Présenté en 1983
ux Biennales du Whitney et de Sao Paulo,
la Documenta 7 de Kassel, il continua
e privilégier l'espace public, qui était,
sait-il, son laboratoire. Il conçut ainsi des
imations pour le *Spectacolor*, une enseigne
mineuse sur Times Square, multiplia
s peintures murales à travers le monde,
sormais en toute légalité.

rticulièrement impressionné par Warhol,
e lui présenta Tony Shafrazi en 1982,
diversifia ses activités, dessinant des
esques pour les théâtres et les boîtes
nuit, créant des montres pour Swatch
ouvrant sa propre boutique, la Pop Shop,
SoHo et à Tokyo, où il vendait tee-shirts,
uets et pins. Le sida lui fut diagnostiqué
1989 et il constitua aussitôt la Keith
ring Foundation, dont l'un des buts était
contribuer au financement de différentes
organisations combattant l'épidémie.
Juan Dubose, son compagnon à l'époque où
Warhol réalisa leur double portrait, mourut
en 1989.
Warhol a parfois procédé à des
superpositions d'images, mais l'effet est ici
particulièrement saisissant, puisque une
troisième figure hybride en surgit. Dans le
panneau de gauche, elle reste fantomatique,
dans l'autre panneau, peint en négatif, elle
prend une tournure décidément sombre.
A. C.









IX - Le de l'art

218-221

Portrait of Irving 1970

[Portrait d'Irving]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Quatre panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Los Angeles, collection Irving Blum

Irving Blum est à l'épicentre de la carrière d'Andy lorsque celle-ci décolle au tout début des année 1960. Le 9 juillet 1962, il est le premier à exposer la série des 32 *Campbell Soup Cans* à la galerie Ferus, sur La Cienega Boulevard, à Los Angeles. C'est en 1958 qu'il s'associe à l'extraordinaire et singulier conservateur de la Ferus, Walter Hopps, après avoir racheté ses parts à un artiste, Ed Keinholz. Hopps, quittera ensuite la galerie en 1962 pour devenir directeur du musée d'art de Pasadena (qui consacrera d'ailleurs une exposition retrospective à Warhol en 1970). Irving Blum est un jeune homme fougueux, débordant d'idées et qui a l'attitude et les atours d'une vedette de cinéma. Il visite à deux reprises le studio d'Andy à New York avant de prendre la décision – qui s'avérera importante dans l'histoire de l'art – d'exposer les tableaux représentant les boîtes de soupes *Campbell*. C'est une époque de bouleversements et Irving, avec son flair, l'a parfaitement senti. Les portraits d'Irving par Andy sont très travaillés et rappellent à ceux de l'architecte américain Philip Johnson (cat. 245-248) exécutés deux ans plus tard. Avec son demi-sourire débonnaire, sa chemise à col ouvert et motif cachemire et sa veste de costume sombre Irving Blum toise le spectateur ; ses portraits sont le reflet d'une époque et traduisent sa forte personnalité.
Lorsqu'il s'installe à New York en 1973, Irving garde contact avec Andy et lui rend régulièrement visite dans ses différents studios. C'est ainsi que j'ai pu faire sa connaissance et apprécier son personnage unique. Irving est un homme de grande stature, charismatique, avec une grosse voix très théâtrale, qui ne rechigne jamais à conter l'histoire de son exposition des boîtes de soupe *Campbell* et les expositions des *Silver Elvis* et de Liz Taylor dans les années 1960. Ses bons amis ont ainsi pu en entendre différentes versions à maintes reprises au fil des ans. À New York, Irving ouvrit une galerie avec Joe Hellman, la galerie Blum/Hellman. Après des années de succès sur la 57e rue, la galerie a fermé ses portes et Irving est devenu un marchand et un collectionneur privé. Il vit aujourd'hui à Los Angeles avec sa femme, Jackie, mais fait de fréquentes apparitions dans le petit monde remuant des arts, que ce soit à New York, à Londres ou à Venise.
V. F. / A. B.

dy Warhol et Ileana Sonnabend
'exposition « Mao » du musée
lliera, Paris, 1974.
hoto : André Morain



222-223

Ileana Sonnabend 1973

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

New York, galerie Sonnabend





Ileana Sonnabend (1914-2007) rencontre Warhol en 1962 à New York. Avec son ex-mari, Leo Castelli, et Robert Rauschenberg, ils font une visite de l'atelier (organisée par Henry Geldzahler) pour découvrir la toute nouvelle technique qu'utilise le jeune peintre : la sérigraphie. Deux ans plus tard, Ileana Sonnabend est la première galeriste européenne à lui consacrer une exposition[1] en montrant, à Paris, quelques-unes des toiles de la série des *Disasters* (chaises électriques, émeutes, accidents de voiture). En mai 1965, c'est dans sa galerie, au cours du vernissage de l'exposition des *Flowers*, que Warhol choisit de déclarer publiquement qu'il abandonne la peinture pour faire des films[2].

Surnommée « Mom of pop », Ileana Sonnabend joua un rôle de tout premier plan dans la diffusion des artistes américains d'après-guerre en Europe. À l'époque, non seulement elle organise des expositions dans sa galerie - quai des Grands-Augustins, puis rue Mazarine –, mais elle impulse également des projets institutionnels. Ainsi est-elle l'une des instigatrices de l'étape française de la rétrospective Andy Warhol (1971, musée d'Art moderne de la Ville de Paris[3]), puis, en 1974, de l'exposition « Mao » du musée Galliera, pendant laquelle elle présente, en contrepoint, une sélection de portraits rue Mazarine (parmi lesquels figurent ceux d'Hélène Rochas, de David Hockney et d'Alexander Iolas).

Ces deux tableaux sont réalisés peu de temps avant cette double exposition parisienne. Le visage de la galeriste y est sérigraphié sur un fond largement brossé dans des tons lavande, tandis que, par endroits, la peinture recouvre partiellement l'image photographique. Warhol laisse deviner une certaine tendresse pour son modèle dans le choix de la pose et des tonalités douces, presque vieillies, qu'il emploie. Souriante, l'œil vif, Ileana Sonnabend est représentée avec la sagesse éclairée que lui ont reconnue ses contemporains, voyant en elle le croisement d'un Bouddha et d'un Machiavel[4]. É. P.

1. Janvier-février 1964.
2. WARHOL, *Popisme*, p. 151.
3. Elle soumet l'idée d'une présentation parisienne de l'exposition et met en relation le commissaire du Pasadena Art Museum, John Coplans, avec Pierre Gaudibert.
4. Propos de Brenda Richardson rapportés par Calvin Tomkins, *in* « An eye for the new », *The New Yorker*, 17 janvier 2000, p. 54.

224

Bischofberger
1970

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

152 x 152 cm ; 59 13/16 x 59 13/16 inc.

Zurich, collection Bruno Bischofberger

Après des études d'histoire de l'art, Bruno Bischofberger (né en 1940) ouvrit sa galerie à Zurich en 1963 et entretint très tôt des rapports privilégiés avec Warhol, présentant quelques-unes de ses œuvres dans une exposition d'artistes pop en 1965. Il lui demanda, vers 1968, s'il accepterait de peindre les portraits de clients de la galerie. « J'ai toujours pensé, lui répondit-il, que ce serait très intéressant de constituer une *galerie contemporaine*[1]. » Warhol utilisa cette expression française en référence à l'œuvre de Nadar. Dans les années suivantes, Bischofberger accompagna à de nombreuses reprises le peintre chez des particuliers, en Suisse et en Allemagne. « Les gens adoraient l'idée d'intégrer l'œuvre d'un grand artiste en lui faisant faire leur portrait. Ses tableaux et éditions de Marilyn, en particulier, lui avaient acquis une incroyable popularité. » En dépit du fait que la tendance était plutôt à l'art conceptuel, largement représenté dans la galerie Bischofberger, de nombreux collectionneurs suisses commandèrent leur portrait : une exposition présentée à la Kunstsammlung de Thun en 1982 en rassembla vingt-huit. « Le prix de 25 000 $ pour le premier portrait était légèrement supérieur à tout autre Warhol du même format et de la même période. Mais il faut considérer que la commande réclamait un effort supplémentaire. En outre, je précisais toujours à ces collectionneurs qu'ils n'étaient pas obligés d'accepter le tableau. Ce n'est pas arrivé souvent, mais dans ces cas-là, Andy proposait une autre version. »

Bruno Bischofberger commanda son propre portrait en 1969, pour lequel Warhol prit un grand nombre de polaroïds qui finalement ne furent pas utilisés. Il demanda quelques photographies parmi lesquelles il choisit un photomaton datant de 1962. Le portrait ne fut réalisé qu'en 1970. Dans les années suivantes, Bischofberger lui passa aussi commande des portraits de son épouse Yoyo, de leur fille Nina (cat. 323-328), et de leurs autres enfants, Lea (née en 1979) et Magnus. A. C.

1. Toutes les citations dans ce texte sont extraites d'un entretien de l'auteur avec Bruno Bischofberger, Zurich, 29 avril 2008.









Portrait of Leo
1975

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

Collection particulière



226

Leo Castelli
1975

[Portrait de Léo]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

New York, collection Barbara Bertozzi Castelli



Né à Trieste, Leo Castelli (1907-1999) commence sa carrière dans le monde de l'art en 1939 en ouvrant une première galerie à Paris, place Vendôme. En 1941, il s'exile aux États-Unis, où il vend de nombreux tableaux de Kandinsky. Bien qu'il soit alors proche des artistes surréalistes réfugiés à New York et qu'il connaisse la plupart des expressionnistes, il préfère attendre de découvrir de jeunes talents pour créer sa propre galerie, en 1957. Sa stratégie – être le premier à soutenir des artistes encore inconnus – en fait l'un des principaux promoteurs des grandes tendances de l'art américain de la seconde moitié du XX^e^ siècle (pop art, art minimal, art conceptuel) et l'une des figures majeures de la scène artistique new-yorkaise.

Quand Ivan Karp, son assistant, l'emmène visiter l'atelier de Warhol au printemps 1961, il vient de s'engager avec Roy Lichtenstein (cat. 236) et craint que la réunion des deux artistes au sein de sa galerie ne crée des conflits. Warhol, conscient de l'importance pour lui d'être bien représenté, est profondément déçu : « J'étais comme un collégien qui veut rentrer dans un certain groupe, ou un musicien qui veut être engagé sous le même label que son idole[1]. » L'écurie Castelli compte alors les principaux artistes qu'il admire : Robert Rauschenberg, Jasper Johns et Frank Stella. En 1964, la Biennale de Venise décerne le premier prix de peinture à Rauschenberg et marque symboliquement le début de la domination américaine. Ce prix résonne comme une consécration pour Castelli, qui, quelques mois plus tard, invite Warhol à rejoindre sa galerie. Sa première exposition chez lui, inaugurée le 21 novembre 1964, présente une large série de *Flowers* et ouvre la voie d'une longue collaboration.

Les portraits que Warhol exécute du marchand en 1975 sont peints dans des couleurs artificielles largement appliquées et débordantes par rapport à la sérigraphie. Particulièrement sensible au niveau du buste, ce décalage entre peinture et image photographique contribue à renforcer la stature physique du personnage et témoigne de l'estime qu'avait l'artiste pour son galeriste. É. P.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 47.

27

Thomas Ammann 1978

crylique et encre sérigraphique sur toile
01,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
urich, collection Doris Ammann, Thomas Ammann Fine
rt AG



ncien de la galerie Bischofberger, homas Ammann (1950–1993) ouvre sa ropre galerie en 1977. Il porte des costumes ur mesure et de petits mocassins essemelés – un style qui sera beaucoup mité. C'est un marchand d'art élégant, harmant, un vrai gentleman et un ollectionneur au goût sûr. Le portrait de homas Ammann par Warhol le représente el qu'il est : un prince du monde de l'art. 'amitié entre les deux hommes se renforce près que Thomas Ammann s'est lancé dans es affaires. Il vend et collectionne es tableaux de Warhol avec soin. Si l'artiste ntretient des rapports très étroits avec es marchands et apprécie la compagnie le nombre d'entre eux, sa relation avec homas Ammann est particulièrement ntime. Durant cette période, à la demande e ce dernier, Warhol lui donne l'autorisation crite de commencer un catalogue raisonné e ses œuvres et y coopère pleinement. Warhol se montre incroyablement réticent recevoir du monde dans la maison qu'il chète en 1974 sur la East 66th Street. Son ompagnon, Jed Johnson, le convainc 'acheter des meubles anciens de qualité, méricains et européens, et prend en harge la décoration intérieure. Rares ont les personnes à être invitées lorsque aménagement de la maison est terminé, nais Thomas Ammann en fait partie. la fin de l'année 1980, Johnson, qui débute a carrière de décorateur, rompt avec Warhol. Peu après, Ammann installe des ureaux officieux au deuxième étage e la maison de l'artiste. Celui-ci apprécie articulièrement cet arrangement, qui lui ermet de voir de splendides tableaux e Picasso, Bacon, Rothko ou Balthus, parmi 'autres. Le marchand est un homme aussi énéreux que discret, avec un grand sens e l'humour. Bob Colacello, alors rédacteur n chef du magazine *Interview*, est un de ses mis proches. Inséparables, ils s'amusent eaucoup et aiment plaisanter ensemble rs des soirées et réceptions. e photographe Anton Perich a pris, au milieu des années 1970, une photo mémorable réunissant Warhol, Fred Hughes, Nicky Waymouth, Federico de Laurentis et moi-même – au second plan se trouvent Bob et Thomas, riant et se tenant l'un l'autre. Nous sortions alors de chez Elaine's, ce restaurant new-yorkais renommé où le gratin littéraire et les célébrités se croisaient. Nous nous dirigions chez Fred pour aller y boire un dernier verre. Thomas Ammann fit partie de la famille professionnelle de Warhol – il fut un des nôtres et un des plus grands marchands d'art de son temps, mais mourut prématurément en 1993, à l'âge de quarante-trois ans. V. F. / A. B.



228–229

Lucio Amelio
1975

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 105 x 105 cm ; 41 1/3 x 41 1/3 inc. chaque

228 : Naples, collection Giuliana Amelio

229 : Naples, collection Anna Amelio

Né en 1931 à Naples et mort en 1994, Lucio Amelio ouvre une première galerie en 1965, dans son propre appartement, qu'il baptise « Modern Art Agency ». Avec sa seconde galerie, installée sur la Piazza dei Martiri à partir de 1968, il contribue à refaire de sa ville natale l'une des capitales de la création contemporaine. Fervent défenseur des artistes européens, il expose très tôt Buren et Boltanski, diffuse les productions de l'Art Povera (Kounellis, Pascali, Zorio, Calzolari),



is de la trans-avant-garde (Longobardi, ladino). Dès 1971, il est le premier présenter Beuys en Italie, en l'invitant Naples où il réalise la fameuse rformance *La Rivoluzione siamo Noi*.
.rhol est l'un des très rares artistes néricains avec lequel il travaille.
collaborent à plusieurs reprises : en 1980, ut d'abord, pour l'exposition « Beuys by rhol » inaugurée avec fracas ; puis, 1982, pour son grand projet *Terrae motus*, *k in Progress*, collectif inspiré par le emblement de terre qui frappa la région politaine le 28 novembre 1980 et pour uel Warhol renoue avec les *Disasters* sérigraphiant la une du journal *Il Mattino* 26 novembre[1] ; en 1985, enfin, pour xposition de la série des *Vesuvius* au musée Capodimonte.
rnommé par certains le « Don Quichotte l'art contemporain », Lucio Amelio se sent investi d'une mission politique et sociale manifestement plus proche de la démarche d'un Beuys que d'un Warhol. Pourtant, il fait partie des premiers marchands à commander son portrait à l'artiste.
À New York, Warhol peint quatre panneaux présentant son modèle dans deux attitudes différentes, très travaillées, donnant le sentiment – paradoxal pour Lucio Amelio – d'un personnage particulièrement poseur. En 1975, il apporte lui-même les tableaux à Naples où ils sont tous immédiatement acquis par le galeriste[2]. É. P.

1. *Fate presto*, 1981, acrylique et encre sérigraphique sur toile, 270 x 200 cm, Fondation Terrae Motus, palais royal de Caserte.
2. Entretien de Anna Amelio avec l'auteur, septembre 2008.



230 -231

David Hockney
1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Los Angeles, collection David Hockney

Avec quelques autres artistes, David Hockney (né à Bradford, Grande-Bretagne, en 1937) fait partie de ceux qui ont échangé leur portrait contre des œuvres – tradition reconduite d'une fraternité de peintres et gage de l'estime mutuelle que les deux hommes se portaient. D'un côté, l'ironie glaciale du maître de la scène new-yorkaise de l'autre, la version veloutée du pop californien. Le portrait de David Hockney pa Warhol s'inscrit dans cette approche duelle des choses.



peau est rose bonbon, les cheveux,
onds comme les blés, la pose, un mélange
désinvolture et de provocation.
peinture, largement brossée, laisse
ible par endroits une application des
uleurs directement au doigt, méthode déjà
périmentée dans la série des *Mao*
t. 79-89) et des *Ladies and Gentlemen*
t. 90-100). La mise en page isole la tête,
coupe l'encolure, ne retient du reste
corps que le doigt porté à la bouche,
une prothèse monstrueuse.
t dans le traitement de ce portrait en
belle à une forme de retour aux sources
l'enfance. Avec son nœud de cravate
ses grandes lunettes rondes,
vid Hockney donne l'image d'un éternel
olier, sympathique et candide. Dans
même temps, l'homme affiche avec
ectation une posture homo-érotique
ggestive laissant deviner
une gourmandise teintée de perversion.
Henri Geldzahler, qui fut l'un des premiers
témoins de l'amitié naissante des deux
artistes, rencontrés à New York en 1963,
les dépeint tout en contraste :
« ... la maigre figure de Warhol et celle joviale
de Hockney. [...] Tous deux issus de la classe
ouvrière et tous deux ayant connu un succès
spectaculaire, ils appréciaient leur image
publique d'excentriques. [...]
Ils étaient comme les faces opposées d'une
même pièce. Warhol réclamait la célébrité
et l'affection, et, une fois obtenues,
il les regardait avec une indifférence glaciale.
Hockney appréciait la célébrité, mais
il la goûtait avec une joie d'enfant[1]. » É. P.

1. ADAM (Peter), *David Hockney and His Friends*, Bath, Absolute Press, 1997, p. 79.



232-233

Man Ray 1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

232 : Collection particulière, courtesy galerie Paul Kasmin

233 : Zurich, galerie Andrea Caratsch

À la fin de l'année 1973, le galeriste turinois Luciano Anselmino propose à Warhol de réaliser une édition de cent exemplaires numérotés et signés du portrait de Man Ray (1890-1976). Le 30 novembre, quand il se rend à l'appartement parisien de l'artiste pour le photographier, Warhol est accompagné de son collaborateur Fred Hugues. Outre Man Ray et son épouse, Luciano Anselmino et son assistant Dino participent eux aussi à la séance. Un enregistrement sonore de cette journée rend compte, non seulement de l'atmosphère de la scène (on distingue, en fond, une musique d'opéra), mais aussi des directives que Warhol donne à son modèle (il lui demande d'ôter ses lunettes, de continuer à fumer son cigare). Dans ces deux portraits, exécutés parallèlement à l'édition, Man Ray est représenté de trois quarts, comme tourné vers un interlocuteur hors champ. Avec sa casquette sur la tête, ses sourcils broussailleux et son pull sans manches, l'artiste, alors âgé de quatre-vingt-trois ans, apparaît à la fois proche et lointain. L'attitude saisie par l'instantané photographique traduit bien le double mouvement contradictoire qui anime Warhol, entre l'intimité qu'il a su créer avec son modèle et la distance qu'il a voulu préserver pour signifier tout le respect qu'il a pour lui. Leurs œuvres ont d'ailleurs de nombreux points communs : intérêt pour la machine, travail sur les ombres[1],



thème du travestissement[2], notamment.
En 1976, quelques semaines après la mort de Man Ray, l'expérience de cette rencontre fait l'objet d'une lettre posthume de Warhol qu'il enregistre sur vidéo le 28 décembre[3]. On y entend, tel un hommage : « Man Ray était une personne merveilleuse. [...]
Et il était vraiment adorable. Il a pris une photo de moi et j'ai pris une photo de lui [...] avec ma drôle de caméra [...], la caméra portrait [...], et puis il a mis son cigare à la bouche, et puis j'ai pris quatre photos de plus et mis d'autres ampoules flash [...]
C'était vraiment drôle[4]. » É. P.

1. *Cf.* Man Ray, *l'Interrogation des ombres*, 1919, et Warhol, *Shadows*, 1978.
2. *Cf.* Man Ray, *Rrose Sélavy*, 1921 (portrait de Marcel Duchamp en travesti), et Warhol, *Ladies and Gentlemen*, 1975 (cat. 90–100), et *Portraits in Drag*, 1981–1982 (cat. 102–128).
3. Diffusée dans l'exposition, cette vidéo appartient aux *Factory Diaries*, chroniques de la vie de l'atelier initiées avec Vincent Fremont en 1971.
4. WARHOL, *Entretiens*, p. 234–236.

Joseph Kosuth
1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



Le nom de Joseph Kosuth (né en 1945) est indissociable de l'art conceptuel, dont il est demeuré l'un des représentants les plus emblématiques. La question du langage, telle qu'il l'hérite à la fois de Gertrude Stein et d'Ad Reinhardt, se trouve au cœur de sa pratique qui interroge les systèmes de représentation concurrents. *One and Three Chairs* (*Une et trois chaises*, 1965) présente côte à côte une véritable chaise, sa photographie et la reproduction d'un article du dictionnaire consacré au même objet. Puisant dans l'œuvre du philosophe britannique Alfred Jules Ayer, dont le livre *Language, Truth and Logic* (1936) fut la bible du positivisme logique, Kosuth en vient à conclure que « l'art est une définition de l'art ». « Ce que l'art a en commun avec la logique et les mathématiques, c'est qu'il est une tautologie ; "l'idée de l'art" ("l'œuvre") et l'art sont une même chose et peuvent être compris en tant qu'art sans que l'on ait à sortir, pour une "vérification", du contexte artistique[1]. »

Lui-même enrôlé dans la galerie Castelli, le jeune Kosuth se voit proposer par Warhol d'échanger son portrait contre l'une de ses œuvres. Il offre une pièce conçue sur le modèle de *One and Three Chairs*, *One and Three Shadows*, où la référence à Duchamp est très évidente (l'article du dictionnaire, toutefois, porte sur le mot « *shade* »). Warhol, quant à lui, réalise quatre portraits : l'un, couvert de peinture à la façon « expressionniste », est dans une collection privée ; deux autres, dont celui qui appartient toujours à Kosuth, présentent l'image frontale de l'artiste sur un fond blanc ; le dernier est sérigraphié sur un fond noir.

Dans une exposition organisée au Moderna Museet de Stockholm du 1er juin au 31 août 2008, « Kosuth and Warhol : An Exchange », étaient installés dans une même salle le portrait, l'œuvre échangée, un « tableau » de Kosuth reproduisant la citation de Warhol sur les quinze minutes de célébrité et un *Shadow* de Warhol. Renouant pour un temps avec l'art avant la philosophie, Kosuth tentait ainsi de mettre la main sur l'ombre de Warhol. A. C.

1. KOSUTH (Joseph), « Art after Philosophy », publié dans *Studio International*, oct.-nov. 1969, traduit en français dans le premier numéro de la revue *Art-Press*, déc.-janv. 1973 sous le titre « L'art après la philosophie ».

236

Roy Lichtenstein 1976

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



En regard des nombreux portraits que Warhol réalisa de ses amis artistes et marchands, celui de Roy Lichtenstein (1923-1997) présente un cadrage serré. Le visage, démesurément agrandi, occupe la quasi-totalité de la toile, coupant une partie de la chevelure et laissant la moitié de la main gauche hors-champ. Le choix d'un cadrage aussi serré, provoque une sensation d'étouffement. Cerné au plus près, Lichtenstein est contraint, enfermé par les limites de la toile, comme prisonnier du pinceau de Warhol. Cette appropriation physique, concrete, est très certainement liée à la nature singulière de la relation qui unissait les deux artistes.

À la fois ami et concurrent, Lichtenstein suscitera toujours chez lui une certaine admiration, mêlée de frustration. Alors que Warhol rêve d'entrer chez Castelli (cat. 225-226), le galeriste, refusant d'avoir deux artistes aussi proches, soutient d'abord Lichtenstein en lui consacrant, dès 1962, une exposition personnelle qui remporte un succès immédiat et empêche Warhol de montrer ses peintures de bandes dessinées – il craint alors d'être considéré comme un simple suiveur. Peu de temps après, découvrant l'usage de la trame chez son confrère (« Oh, comment se fait-il que je n'ai pas pensé à ça[1] ? »), Warhol réoriente son travail en explorant, avec les *Campbell Soup Cans*, une autre voie que celle des *comics* : celle de la quantité et de la répétition.

Ivan Karp, qui fut le premier à lui montrer les toiles de Lichtenstein, lui confiera plus tard : « Dans l'optique de la stratégie de la conquête militaire, tu avais évidemment vu juste. Ce territoire avait déjà été adjugé[2]. »

Bien qu'il considère son ami Roy comme l'un de ses peintres favoris[3], Warhol ne cesse de se comparer à lui. Son *Journal* témoigne d'une jalousie manifeste à l'encontre de celui qui, le premier, bénéficia d'une visibilité et d'une reconnaissance liée à sa production pop. Rien ne lui échappe, surtout pas les prix du marché : « Une de mes peintures sera bientôt en vente. Elle est seulement estimée à 100 000 dollars. [...] Les trucs de Roy partent à 5, 6 ou 7 et ceux de Jasper à un million[4]. » Encore moins le nombre des acheteurs : « Je n'ai vraiment que deux collectionneurs [...]. Alors que Roy et des gens comme ça en comptent 15 ou 20. Je ne dois pas être... un bon peintre[5]. » E. P.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 43.
2. *Ibid.*
3. WARHOL, *Journal*, 4 octobre 1981.
4. *Id.*, 3 octobre 1983.
5. *Id.*, 19 décembre 1984.

237

Georgia O'Keeffe vers 1980

Acrylique, poudre de diamant
et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



Le 30 octobre 1979, lorsque Georgia O'Keeffe (1887-1986) arrive à l'atelier pour la séance photographique préalable à la réalisation de son portrait, Warhol n'a pas prévu la visite impromptue de Joseph Beuys, ni de toutes les personnalités qui se succèdent de façon ininterrompue tout au long de l'après-midi (Heiner Friedrich, Philippe de Menil, Sally Kellerman, entre autres[1]). Dans son *Journal*, il se plaint qu'il n'y ait pas suffisamment de place pour asseoir tout le monde, avant d'ajouter : « C'est trop pénible d'avoir les gens célèbres au bureau tous en même temps parce que personne n'arrive à comprendre pourquoi les autres sont là[2] ! »
Pour se dérober à toute cette agitation, Warhol décide de séparer son modèle de ses hôtes et installe Georgia O'Keeffe, alors âgée de quatre-vingt-douze ans, au fond de l'atelier. Là, il la photographie seule, puis avec son compagnon, confident et manager, Juan Hamilton. Âgé d'une trentaine d'années, celui-ci assiste l'artiste quotidiennement depuis qu'elle a quatre-vingt-six ans et souffre d'une dégénérescence maculaire, maladie de la rétine entraînant une perte progressive et irréversible de la vision centrale.
Les portraits que Warhol réalise à partir de deux de ces polaroïds – l'un où O'Keeffe est seule et l'autre où elle apparaît avec Hamilton – sont tous recouverts d'une fine couche de poudre de diamant qui leur donne un aspect scintillant. Le panneau ici exposé présente l'artiste seule, parfaitement centrée sur la toile. Elle porte un turban noir sur la tête et une tunique à col haut qui redessinent et encadrent les contours de son visage, comme une auréole. La frontalité avec laquelle elle est peinte, la grande simplicité du fond uni et l'atemporalité du traitement très distancé de la photographie rappellent tout particulièrement les *topoi* des images saintes. Cette impression d'austérité et de dépouillement évoque également les portraits photographiques que réalisa Alfred Stieglitz de son épouse entre 1916 et 1937. Figure majeure du premier modernisme américain, Georgia O'Keeffe est saisie au crépuscule de sa vie, telle une apparition fantomatique et, déjà, presque sacrée. É. P.

1. WARHOL, *Journal*, 30 octobre 1979.
2. *Ibid.*

Francesco Clemente 1981

acrylique, encre sérigraphique
et poudre de diamant sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
New York, collection Francesco et Alba Clemente



Napolitain, Francesco Clemente (né en 1952) a d'abord étudié la littérature puis brièvement l'architecture à Rome, où il a rencontré Alighiero e Boetti, dont il fut l'assistant et l'ami. Voyageant régulièrement en Afghanistan (avec Boetti) et en Inde, dont la culture a exercé une profonde influence sur son travail, Clemente réalisait dans les années 1970 dessins et images photographiques altérées dans une perspective conceptuelle. En 1981, il s'établit à New York, où il vit encore, et fut, aux côtés de Sandro Chia et Enzo Cucchi, associé à la trans-avant-garde italienne promue par Achille Bonito-Oliva. Son œuvre cependant est moins orientée vers la redécouverte des formes du passé que vers l'exploration des cultures non occidentales. Il rencontra très vite Warhol et fut frappé par « sa gentillesse et sa générosité envers la nouvelle génération d'artistes à New York qui sortait de nulle part[1] ». *Interview Magazine* reproduisit peu de temps après son arrivée à New York certaines de ses œuvres. Quelque temps plus tard, Bruno Bischofberger incita Basquiat, Clemente et Warhol à collaborer à une série de tableaux. Les sentiments de Warhol à leur égard furent dans un premier temps mitigés, si l'on en croit son *Journal* à la date du 20 décembre 1983 : « Jean-Michel et Clemente se provoquent dans leur art. »

Ainsi que c'était généralement le cas avec les artistes, Warhol échangea le portrait contre une œuvre de Clemente.
« Ça rendait les choses plus faciles pour moi, et c'était d'autant plus flatteur qu'il était à mes yeux l'un des plus grands artistes de son époque[2]. » Clemente se souvient que, lorsqu'il vint à l'atelier, comme d'habitude surpeuplé, Warhol prit assez rapidement quelques polaroïds, sans donner une quelconque indication pour la pose, assez familière, qui fut finalement retenue. Il réalisa trois panneaux presque identiques. N'était la dispersion de poudre de diamant, ces œuvres appartiennent à un petit groupe de tableaux monochromes où l'on trouve aussi Michael Heizer (1978), Bruno Acampora (1983), Michael Chow (1984). A. C.

1. Entretien avec l'auteur, New York, 28 mars 2008.
2. *Id.*



240

Camouflage Beuys 1986

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

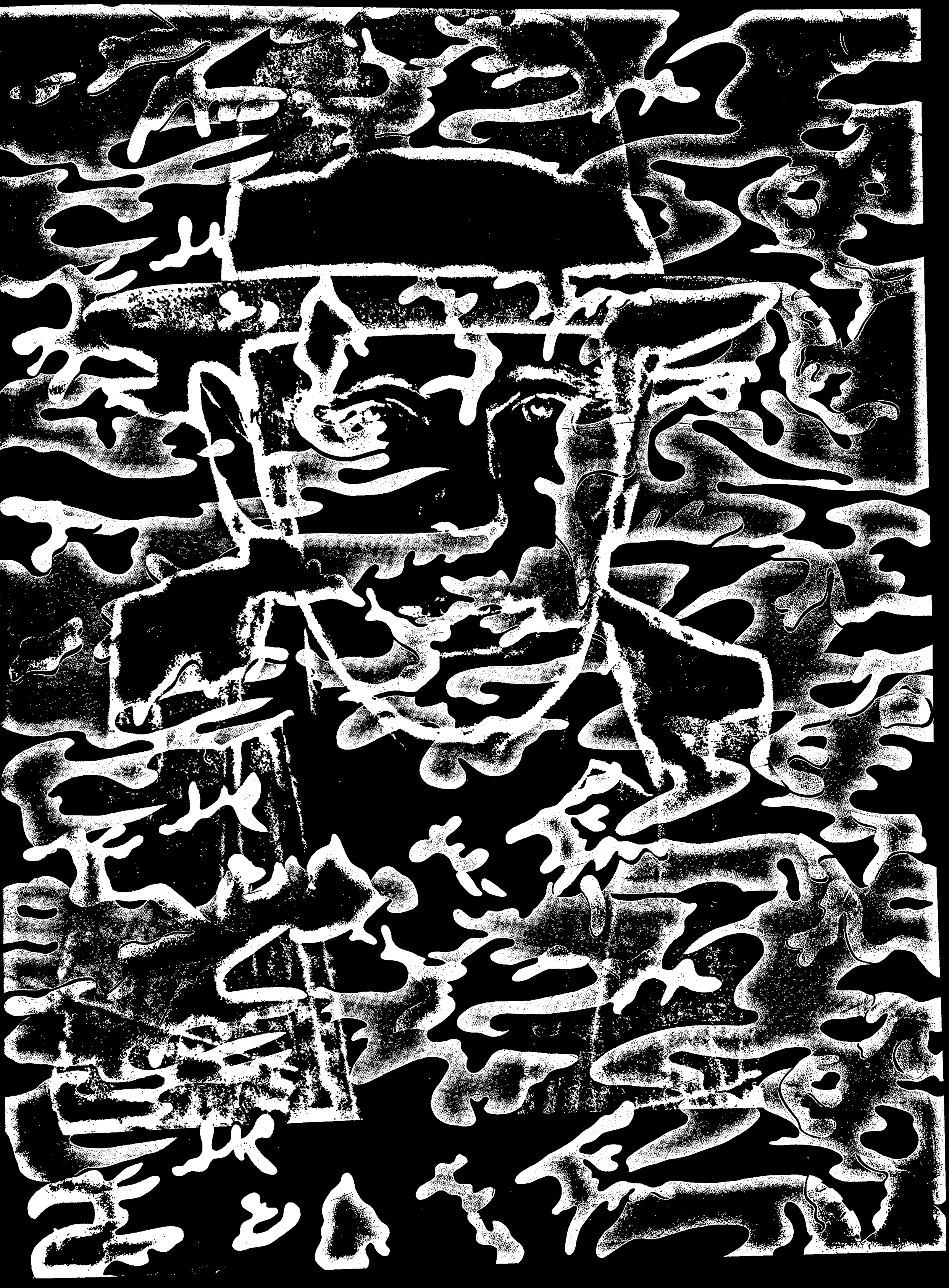
283,2 x 210,8 cm ; 111 3/4 x 83 inc.

Munich, galerie Bernd Klüser



Joseph Beuys (1921-1986) et Warhol se rencontrent pour la première fois à l'initiative du marchand Hans Mayer en 1979, à l'occasion de l'exposition de ce dernier à Düsseldorf et à la veille de la rétrospective de l'artiste allemand à New York au Guggenheim Museum, en novembre de la même année. Beuys réalise un multiple aussitôt après : *Das Warhol-Beuys Ereignis* (*L'Événement Warhol-Beuys*), tandis que le peintre américain entreprend une série de portraits de l'artiste allemand à la poudre de diamant. Tout, *a priori*, sépare le shaman et la star : leurs origines, leur culture, leur langage visuel, aussi bien que leurs préoccupations, leur rapport au symbolique, leurs conceptions de l'art et des rôles qu'il peut tenir. À l'engagement et aux utopies du professeur s'opposent l'indifférence et le pragmatisme du dandy. Leurs oppositions mêmes, comme si elles définissaient un possible axe majeur de la culture visuelle, ont alimenté de nombreuses spéculations. Et pourtant, les deux hommes se reverront à plusieurs reprises, s'enfermant pour de longs tête-à-tête dont rien, à ce jour, n'a filtré. De nouveaux hommages réciproques s'ensuivront pendant les sept années suivantes. Ce qui les réunissait dépassait toutes les contradictions : l'un et l'autre étaient, sur des registres différents, des personnages mythiques avec lesquels aucun autre artiste ne pouvait rivaliser[1]. Pour cet hommage posthume, Warhol a réutilisé l'image prise six ans plus tôt. Beuys y apparaît tel qu'en lui-même, revêtu de sa veste de pêcheur et portant son éternel chapeau. Le regard lointain et perdu, absorbé dans un songe prométhéen, il semble absent à lui-même. Son effigie se confond dans les entrelacs de l'un des motifs de camouflage qui firent l'objet de peintures « abstraites ». Warhol les utilisa aussi pour quelques autoportraits : on peut ainsi prendre la mesure de l'hommage qu'il rend à Beuys. Art de la dissimulation mimétique, le camouflage est aussi l'indice d'une révélation toujours à venir. A. C.

1. *Cf.* l'article d'Alain Cueff « Ransom, Redemption », *in* cat. exp., Stockholm, 1998, p. 57 *sq.*



Henry Geldzahler 1979

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ;

40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum





Henry Geldzahler (1935-1994) fut l'un des premiers et des plus enthousiastes champions de Warhol dès 1961. Né à Anvers, émigré avec sa famille aux États-Unis en 1940, il fit ses études à Yale et rejoignit le Metropolitan Museum of Art dès 1960. Commissaire de l'exposition « New York Painting and Sculpture : 1940-1970 », il occupa dans le monde de l'art new-yorkais différentes fonctions officielles et resta un infatigable découvreur.
Son nom est essentiellement lié au pop, dont il fut le brillant avocat lors d'un colloque réunissant pros et contras au Museum of Modern Art de New York en décembre 1962. « Je pense que la question n'est pas de prononcer immédiatement un jugement définitif, mais d'admettre la possibilité que ces thèmes et ces techniques sont et peuvent être les thèmes et techniques légitimes de l'art. »Warhol comprit dès leur première rencontre que Geldzahler était doué d'un sens visuel aigu, et ils devinrent d'inséparables amis, passant plusieurs heures par jour au téléphone. Nul doute que l'artiste n'ait beaucoup appris du critique dont il reconnaissait et appréciait les vastes connaissances. « Henry était un érudit qui comprenait le passé, mais il comprenait aussi comment utiliser le passé pour regarder l'avenir[1]. » Warhol dira encore qu'il lui devait toutes ses idées. Il le filma à plusieurs reprises : en 1963, dans un film intitulé *Henry in Bathroom*, en 1965, dans un *Screen Test* « classique » et, l'année précédente, dans un portrait de quatre-vingt-dix-neuf minutes simplement intitulé *Henry Geldzahler*, au cours duquel le critique fume un cigare.Les relations entre les deux hommes devinrent plus distantes à l'occasion de la Biennale de Venise en 1966. Geldzahler n'invita pas Warhol à figurer dans l'exposition dont il était commissaire pour le pavillon américain où il avait rassemblé Roy Lichtenstein, Ellsworth Kelly, Helen Frankenthaler et Jules Olitski[2]. L'œuvre présentée ici est d'une grande sobriété : sur un fond peu contrasté, le critique brandit son cigare au niveau de la tempe. Le polaroïd fut pris à Londres en même temps que celui de David Hockney (cat. 230-231). Devant le portrait qui lui fut dévoilé, Geldzahler n'y vit qu'un simple agrandissement : « Tu n'y as pas mis d'art ! » « Oh, répondit Andy, je savais que j'avais oublié quelque chose[3]. » Quelque temps plus tard, un autre polaroïd fut sérigraphié sur un fond animé d'énergiques coups de brosse. C'est cette nouvelle version qui fut montrée au Whitney Museum of American Art en 1979.

A. C.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 40.
2. *Id.*, p. 243.
3. GELDZAHLER, ROSENBLUM, WARHOL, 1993, p. 26.



243–244

David Whitney
vers 1980

Acrylique, encre sérigraphique

et poudre de diamant sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

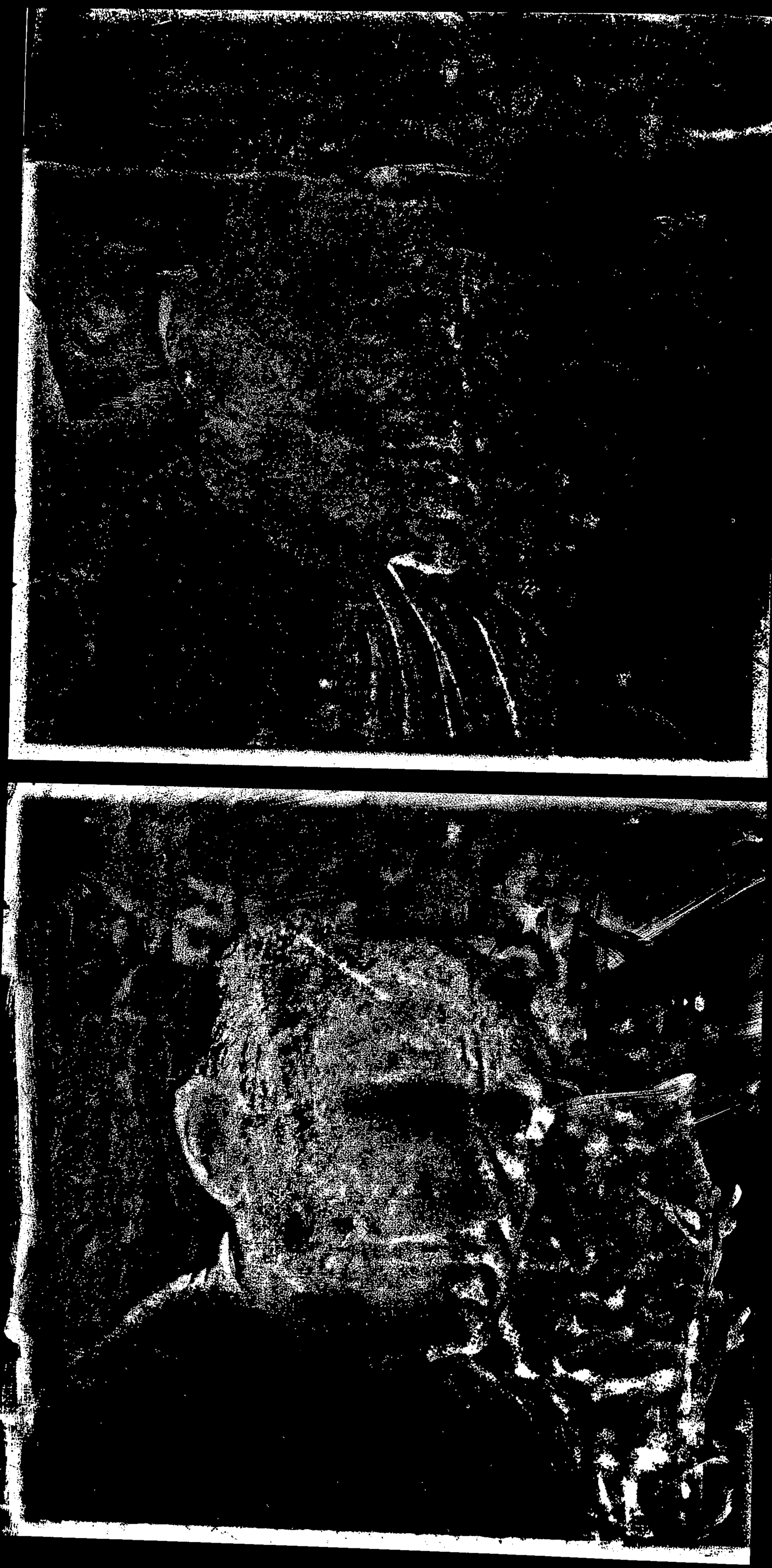
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum





Les mains croisées au niveau du cou, le regard inquiet, les épaules et leur ombre exagérément étendue, David Whitney (1939–2005) fait curieusement beaucoup plus songer à un poète maudit des années 1910 qu'à la personne enjouée et caustique que, selon des témoignages unanimes, il semble avoir été. Dans ce portrait, on dirait qu'il tente de défier le regard porté sur lui, tout en ayant conscience de ne pouvoir y parvenir. Whitney connaissait bien Warhol. Ce tableau montre bien que, quel que soit le degré d'intimité entre le modèle et l'artiste, la prise de vue en reste indépendante : la complicité est écartée au profit d'une distance, laquelle, pour être bienveillante, n'en est pas moins effective. On se souvient que Warhol a maintes fois réitéré son souci de ne pas s'investir dans des relations de nature affective : la compagnie permanente du magnétophone, dit-il dans *Ma philosophie*, lui a permis de supprimer toute vie émotionnelle[1]. Compagnon de Philip Johnson (cat. 245-248), Whitney a joué sur la scène artistique new-yorkaise un rôle aussi déterminant que discret, travaillant pour de nombreux musées et galeries, conseillant plusieurs collectionneurs, assistant pendant quelque temps Jasper Johns, dont il avait réuni un ensemble considérable d'œuvres sur papier. Après des études d'architecture, il s'engouffra dans les cercles d'avant-garde et devint proche d'artistes comme Robert Rauschenberg, Frank Stella ou Claes Oldenburg. Sans aucun lien de parenté avec la famille fondatrice du musée éponyme, Whitney y organisa plusieurs expositions majeures, dont celle consacrée en 1979 aux portraits des années 1970, avec la collaboration de David White. A. C.

1. WARHOL, *Ma philosophie*, p. 34.





245-248

Philip Johnson
1972

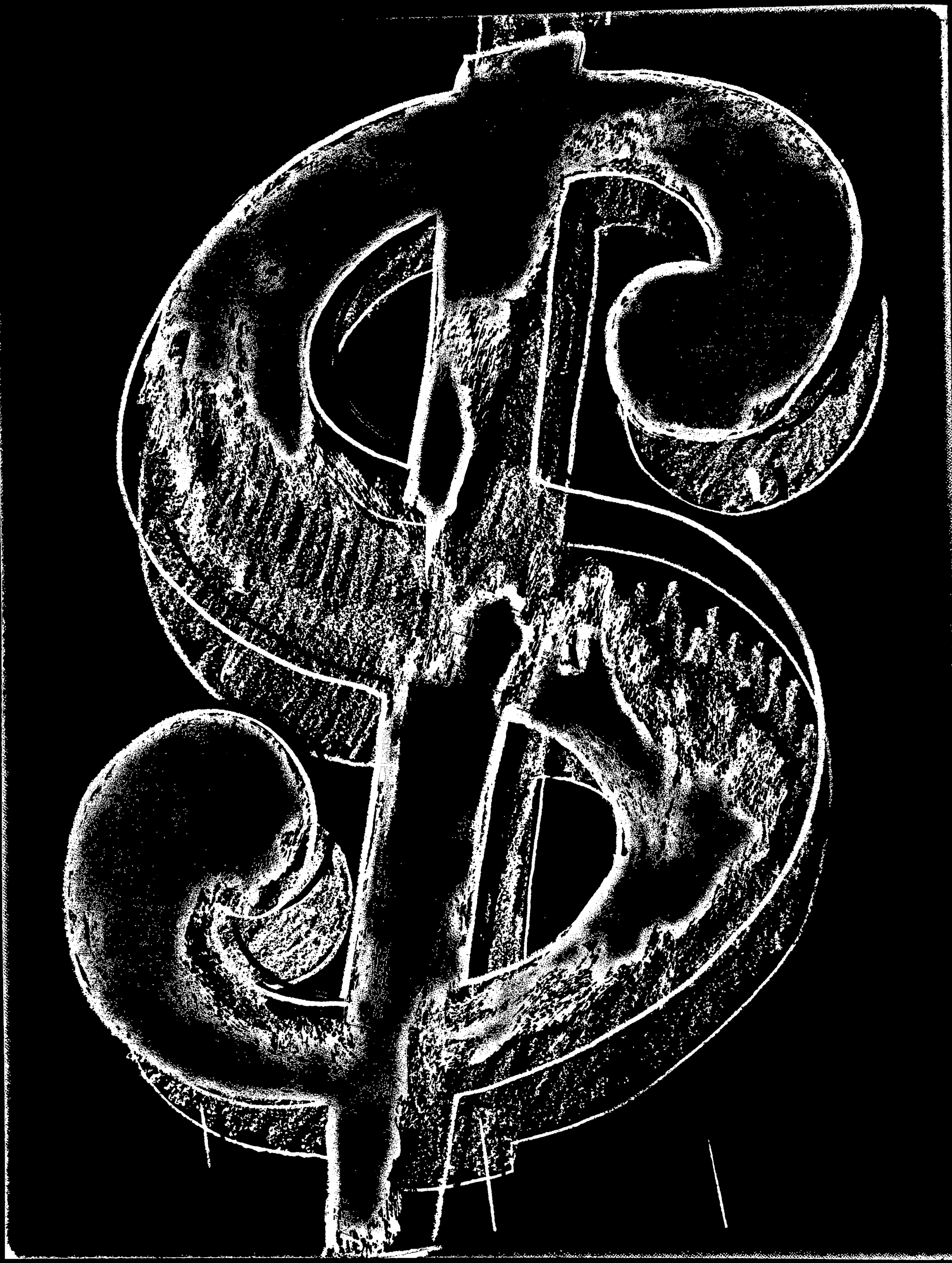
Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Quatre panneaux : 81,3 x 81,3 cm ; 32 x 32 inc. chaque

New York, collection José Mugrabi

A travers les grands coups de pinceau expressionnistes et les dominantes sombres qui caractérisent cet ensemble de portraits de Philip Johnson (1906-2005), Warhol donne une image particulièrement troublante du célèbre architecte moderniste.
Rarement chez lui portrait n'aura été aussi peu lisible dans sa forme ; sérigraphié avec **une encre particulièrement foncée[1] – trois fois en positif, une fois en négatif –, le visage de Johnson est soumis, sans équivoque, à** la domination de la peinture. Ici, **les contours** de la tête sont atrophiés par une traînée blanche ; **là, le fond vermillon s'étend et masque une moitié du visage, dès lors réduit à un simple profil. Tout se passe comme si, au-delà du portrait, nous assistions à une lutte au corps à corps de l'image photographique et de la peinture. Combat sans merci où le visage – spécialement dans sa version en négatif – est littéralement** absorbé par la couleur, où la figuration s'évanouit dans la matière.
À la fois rappel ironique de la finitude humaine et mise en abyme de la vanité du portrait, cette mise en scène paradoxale de la disparition fait aussi écho aux *Thirteen Most Wanted Men* que Johnson commanda à Warhol pour le pavillon de l'État de New York en 1964, et qui furent dissimulés sous une couche de peinture argentée pour des raisons juridiques et politiques (cat. 13-14). Malgré cette tentative d'effacement[2], les portraits anthropométriques de ces criminels les plus recherchés d'Amérique affleuraient, tels des fantômes, par-delà la surface peinte. Huit ans plus tard, avec une gestualité toute dramatique, c'est un effet spectral comparable que Warhol reconduit pour portraiturer son ami. É. P.

1. L'image source ayant servi à la sérigraphie est une photographie prise par Bruce Davidson en 1964 et conservée dans *la Time Capsule* 21, n° inv. TC21.14., *cf.* cat. exp., Francfort, 2003, repr. p. 56.
2. Solution défendue par Philip Johnson comme alternative à la proposition de Warhol de remplacer les fugitifs par un portrait démultiplié et satirique de Richard Moses, le président de l'Exposition universelle.



X - Puissance de l'argent

« Je peins tout le monde. Tous ceux qui me le demandent…
C'est la seule façon de choisir », disait Warhol en 1981. Mais, toujours constant dans sa symbolique et sa valeur, l'argent est le prisme à travers lequel s'opèrent ces choix. Industriels et hommes d'affaires constituent sa première clientèle – de New York à Genève, de Düsseldorf à Tokyo.

Dollar Sign
vers 1981

[Symbole du dollar]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

228,6 x 177,8 cm ; 90 x 70 inc.

Genève, collection Aimery Langlois-Meurinne

« Est-ce que tu crois au rêve américain ? », demande en 1977 Glenn O'Brien à Warhol. « Je n'y crois pas, mais je pense qu'on peut en tirer de l'argent[1]. » La réponse est aussi ironique que brutale. Elle reflète l'attitude ambivalente et provocante de l'artiste vis-à-vis d'un symbole qui tient une si grande place dans la vie américaine, dans son propre travail et dans son œuvre. L'argent est le nerf de la guerre, mais aussi le point de crispation de la comédie sociale. L'économie de la Andy Warhol Enterprise est soigneusement réglée dès les années 1950. À l'époque de la Factory, où les employés se sont multipliés, la peinture finance le cinéma, en attendant qu'il rapporte à son tour assez pour financer d'autres projets. Les comptes sont serrés : les acteurs se sentent floués et exploités par l'artiste, et lui réclament sans cesse de l'argent, en même temps qu'une reconnaissance qu'ils jugent insuffisante. Warhol sait se montrer très généreux et dispendieux, mais ne démentira pas la réputation de radinerie qui lui est faite.
Il dira tantôt avoir une certaine tendresse pour l'argent, tantôt n'y penser que pour payer le loyer. Collectionneur d'objets d'art, il en connaît le pouvoir créateur ; collectionneur de personnages, il en voit les effets ravageurs. L'argent est un symbole efficace, mais c'est aussi une couleur : celle des murs de la Factory qui reflètent les silhouettes des habitués, celle de sa perruque, celle des *Nuages* (*cf.* p. 311)qui flottent sous les plafonds de la galerie.

L'argent, dit encore Warhol dans *Popisme*, était la couleur des astronautes, c'est-à-dire celle du futur[2].
C'est aussi une image qui fait son apparition dans son œuvre en 1962 dans un ensemble de tableaux où les dollars sont sérigraphiés à partir d'un dessin qu'il réalise après avoir appris que la photosérigraphie de billets de banque pourrait être assimilée à de la contrefaçon. L'effigie de George Washington sur les billets d'un dollar est reproduite deux cents fois en noir et blanc sur un premier tableau[3], puis cent quatre-vingt-douze fois[4] dans ses tons verts caractéristiques et dans plusieurs autres œuvres. Les billets de deux dollars, présentant le portrait de Thomas Jefferson, sont déclinés individuellement dans de petits formats. Au début des années 1980, Warhol reprend le thème, mais en ne retenant que le symbole du « S barré » (abréviation de « *peso* ») qui fit son apparition manuscrite au XVIII[e] siècle et s'imposa après 1800. A. C.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 262.
2. WARHOL, *Popisme*, p. 97.
3. CR, vol. 1, n° 125.
4. CR, vol. 1, n° 126.

250

Nelson Rockefeller 1967

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
190,5 x 142,2 cm ; 75 x 56 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum
CR, vol. 2B, n° 2029

D'origine allemande, la famille Rockefeller est le symbole inégalé de la puissance industrielle, financière et politique américaine. Elle tire sa fortune – considérable – de l'exploitation pétrolière qu'elle a menée au travers de la Standard Oil Company dès la fin du XIX[e] siècle. Elle est également connue pour sa philanthropie et son soutien à la culture.
Nelson Rockefeller (1908-1979), petit-fils du fondateur de la dynastie, s'illustre d'abord dans ce domaine, puisqu'il est à l'origine, en 1939, de la création du Museum of Modern Art de New York, dont il assurera la présidence jusqu'en 1958. Parallèlement, sa carrière politique dans le parti républicain lui donne d'importantes responsabilités : secrétaire d'État aux Affaires étrangères du président Eisenhower, puis chef du Bureau de coordination des opérations (OCB), il est notamment chargé d'assurer la sécurité nationale et de superviser les opérations de la CIA. Gouverneur de New York de 1958 à 1973, il encourage le développement culturel et mène de nombreux projets qui contribuent à moderniser la ville au profit du business (remodelage du quartier des affaires au sud de Manhattan). En 1974, il devient vice-président des États-Unis aux côtés de Gerald Ford, dernière fonction qu'il occupe avant de se retirer de la vie politique en 1977.

C'est pendant qu'il est gouverneur de New York, mais à titre privé, que Rockefeller passe commande de son portrait. L'image renvoie néanmoins à sa vie publique, dans la mesure où elle laisse apparaître quelques micros de journalistes et saisit l'homme politique en plein discours.
Le format conséquent de la toile pourrait laisser penser que Warhol ait cherché à faire un portrait à la hauteur du personnage, imposant, monumental. L'agrandissement démesuré du visage, de plus d'un mètre de haut, n'est pourtant pas propre au charismatique Nelson Rockefeller.



La même année, on retrouve ce caractère exceptionnel dans la série des portraits de Sydney Janis[1] déclinés d'après les deux panneaux de l'extrémité droite du *Seven Decades of Janis* (cat. 29). Il semble donc plus probable que le choix de ce format réponde à une volonté chez Warhol de se confronter un temps au genre du portrait mural, seul à même de pouvoir rivaliser avec le gigantisme de l'échelle architecturale américaine. É. P.

1. En 1967, Warhol réalise en effet, à son initiative, un ensemble de sept portraits monumentaux qu'il propose à Janis à la suite du *Seven Decades*. Jugeant hors de propos de donner une telle importance à sa propre personne au sein de sa collection, Janis refusera de se porter acquéreur, mais acceptera le don d'une des toiles par l'artiste.





251-254

Gardner Cowles
1977

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Quatre panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

New York, The Andy Warhol Foundation
for The Visual Arts, Inc.

Gardner Cowles Junior, surnommé « Mike »
(1903-1985), bâtit, avec son frère John,
un empire éditorial, à partir d'un quotidien
modeste, le *Des Moines Register*. Sous sa houlette,
d'abord en tant que rédacteur en chef
puis comme directeur de la publication
(à partir de 1931), le journal devint
le premier quotidien en Iowa, en partie grâce
à l'expertise de George Gallup, qui y conduisit
ses premières études de lectorat. Les deux
frères Cowles rachetèrent une nuée de
journaux en Floride, dans le Minnesota,
le Montana ou le Wisconsin. Six ans plus tard,
persuadé de l'importance du reportage



photographique, il créa le magazine *Look*, concurrent de *Life*, dont le dernier numéro parut en 1971. Il finança aussi le périodique *Art Forum*, dont son fils Charles assura un temps la direction.

À l'instigation de celui-ci, fondateur et directeur de la Charles Cowles Gallery à Chelsea, la société éditrice commanda, quelques années après celui de son épouse, le portrait de son président, que Warhol photographia à Miami. À l'instar d'autres sujets masculins de la série, Gardner Cowles est pourvu d'un accessoire significatif, en l'occurrence un journal, qui le désigne comme patron de presse. On peut y lire les mots « TWA » et « 15 minutes », clin d'œil à la citation mille fois répétée de Warhol : « Dans le futur, tout le monde sera célèbre pendant quinze minutes[1]. » Ces quatre tableaux témoignent bien du souci de Warhol de satisfaire sa clientèle et de lui laisser le choix entre plusieurs alternatives. Les deux panneaux à fond vert offrent un empâtement et des couleurs locales qui pouvaient, aux yeux de certains, constituer une valeur ajoutée. Les deux autres, en revanche, donnent une plus grande importance à l'image photographique par la gestion graphique des aplats de couleur. Les deux panneaux acquis par Gardner Cowles ont été légués au Des Moines Art Center. A. C.

1. *In* cat. exp., Stockholm, 1968, np.




TWO
15 minu
the

Nine Heads of Japanese Corporations
1981

[Neuf patrons d'entreprises japonaises]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

127 x 106,7 cm ; 50 x 42 inc.

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



Malgré l'accueil mitigé réservé à l'exposition « Andy Warhol : Portraits of the 70's » au Whitney Museum of American Art en 1979, l'activité de portraitiste de Warhol ne donne aucun signe de ralentissement au début des années 1980. L'artiste est alors « impatient et désireux de produire des portraits quels qu'en soient les modèles[1] ». Aux côtés de ceux de célébrités, il peint également des souverains et des hommes politiques contemporains, ainsi que des personnages de fiction, tels que le Père Noël et Mickey Mouse. Les modèles de *Nine Heads of Japanese Corporations* sont bien plus terre-à-terre.

Ce tableau, de même que les *Ten Portraits of Jews of the Twentieth Century* (cat. 300-309) produits un an plus tôt, utilise comme arrière-plan des formes géométriques multicolores.

Les modèles rappellent le portrait de 1964 *The American Man*, où Warhol avait reproduit plusieurs images de Watson Powel, cadre dans une société d'assurances du Midwest (cat. 15-22). De cette image d'un Powell entre deux âges et chaussé de lunettes, l'historien de l'art Robert Rosenblum écrivait que « ce modèle est de ceux que nous reconnaissons tous, mais qui existent dans un monde générique et abstrait ; l'équivalent humain d'un billet d'un dollar ou d'une boîte de soupe Campbell[2] ».

À la fin des années 1960, Warhol est perçu au Japon comme une icône de la contre-culture, ses films et son travail avec le Velvet Underground attirant plus l'attention que ses tableaux de Marilyn ou de boîtes de soupe *Campbell*. Avec la poursuite de la prospérité économique japonaise durant les années 1980, il devient un symbole du consumérisme, de l'art de la rue et de la culture new-yorkaise des yuppies[3].

Comme bon nombre de portraits, d'affiches et de photographies de Warhol, les modèles représentés dans *Nine Heads of Japanese Corporations* nous sont inconnus. M. S. / A. B.

1. BOURDON, 1989, p. 385.
2. ROSENBLUM (Robert), « Warhol Portraits, Then and Now », *in* SHAFRAZI, 2007, p. 22.
3. OBIGANE (Akio), « Myths and Criticism : The History of Warhol's Reception in Japan », *in* cat. exp., Pittsburgh, 1996, p. 248.

256-257

Samuel & Ethel LeFrak
1982

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



En 1988, le *New York Times* décrit Samuel J. LeFrak comme le Donald Trump des classes moyennes. Si les fortunes des deux hommes sont effectivement comparables, leurs philosophies en revanche s'opposent très nettement : d'un côté, le luxe ostentatoire d'une architecture envisagée comme symbole ; de l'autre, la destination sociale d'une architecture pour tous et une ligne de conduite engagée : « We serve the Mass. Not the Class[1]. »

Sur ce credo, Samuel J. LeFrak (1918-2003), urbaniste et architecte, s'est constitué en quelques années un véritable empire. Devenu président de la Lefrak[2] Organisation en 1948, il transforme l'entreprise familiale en société immobilière qui ne construit pas moins d'un appartement toutes les dix-huit minutes. À tel point qu'au début des années 1990, on estime qu'un New-Yorkais sur seize habite dans un appartement construit par son groupe[3]. Parmi ses nombreuses réalisations, LeFrak City (Queens) – érigée entre 1960 et 1969 – compte cinq mille habitations et loge plus de quinze mille personnes. C'est d'ailleurs autour de ce projet que LeFrak rencontre Warhol puisqu'il lui demande de décorer la cuisine et la salle de bains de l'un des appartements modèles (les peintures seront ensuite malencontreusement recouvertes par des locataires non initiés[4]).

Longtemps après, quand il peint le portrait des époux LeFrak, Warhol répond probablement à une demande insistante de ses commanditaires de figurer côte à côte sur la même toile. Les doubles portraits sont en effet assez rares dans son œuvre (d'un point de vue économique, deux valent mieux qu'un) et le plus souvent consacrés à des sujets unis par leurs liens de sang (*Mme Bilotti et sa fille*, cat. 313, *Kenny et Zena Scharf*, cat. 314, etc.). Est-ce la raison pour laquelle il choisit de traiter ses modèles avec une ambiguïté satirique aussi manifeste ? La dimension plate de la photographie (les personnages semblent vidés de leur consistance) est ici mêlée à des couleurs violemment artificielles, ce qui confère au tableau un côté kitsch – à la limite du ridicule – et explique sans doute l'incroyable épopée qui s'ensuivit.

Dès le 20 décembre 1982 en effet, on peut lire dans le *Journal* de Warhol : « J'ai dû rencontrer les LeFrak. Et ils détestent leur portrait. » Peu après, le mari ne comprend pas pourquoi les yeux de sa femme ne sont pas de la bonne couleur et estime que le nez de celle-ci est trop gros[5]. De passage à l'atelier quelques jours plus tard, Samuel LeFrak se laisse pourtant convaincre[6] et repart finalement avec les tableaux – avant de se rétracter une nouvelle fois. Ainsi, le 11 janvier, les portraits sont-ils retournés à l'atelier, au grand désespoir de Warhol : « Juste au moment où je pensais que je ne les reverrais plus… C'est la *Nuit des portraits vivants* cette histoire[7]. » É. P.

1. FINN (Robin), « Public lives : a guy with the gold'is still making rules », *The New York Times*, 3 juin 2000.
2. Il fera ajouter le « F » majuscule à son nom au début des années 1970 pour souligner ses origines françaises.
3. STODGHILL (Ron), « Sam Lefrak : enjoying the last laugh », *BusinessWeek*, 7 septembre 1992.
4. FINN (Robin), *op. cit.*
5. WARHOL, *Journal*, 3 janvier 1983.
6. *Id.*, 6 janvier 1983.
7. *Id.*, 11 janvier 1983.

Mr. Krull 1981

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

New York, collection José Mugrabi

Mrs. Krull 1980

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

New York, collection José Mugrabi





L'année où il exécute ces deux portraits, Warhol déclare lors d'une interview : « [...] je suis une espèce de portraitiste voyageur. [...] je dois voyager et... prendre des polaroïds et revenir et me mettre au travail[1] [...] » Quand on lui demande qui il portraiture exactement, il répond : « Surtout des hommes d'affaires [...] en Allemagne[2]. » Au début des années 1980, en effet, sa clientèle allemande est telle qu'il a du mal à s'y retrouver lui-même : « Au cocktail, chez Hans Mayer hier soir, il y avait un tas de gens dont j'avais fait le portrait que je n'ai pas reconnus[3]... » Son entreprise fonctionne alors si bien que Warhol ne peint plus uniquement ses amis mondains ou les grandes personnalités américaines, mais travaille également pour de nombreux clients beaucoup moins célèbres : financiers, entrepreneurs et hommes d'affaires en quête d'image.

Des époux Krull, on ne connaîtrait pratiquement rien si leur vie n'avait inspiré à Martin Walser, en 2001, un roman : *Der Lebenslauf der Liebe*. Sous les noms de « Susi et Edmund Gern », ils y sont les héros d'une fresque intimiste qui interroge la difficulté des rapports amoureux dans la société contemporaine. Deux conceptions antagonistes s'y opposent : l'infidélité notoire du mari, brillant businessman de Düsseldorf, d'une part, et la foi de l'épouse en la possible restauration de l'union du couple, d'autre part. Bien que Warhol n'ait certainement pas eu connaissance de la nature chaotique de leur relation, il n'en demeure pas moins que les portraits qu'il réalise coïncident curieusement avec la vision romanesque des personnages livrée par l'écrivain. Ainsi M. Krull donne-t-il l'image d'un gentleman séducteur, tandis que l'on perçoit dans le regard de M^me^ Krull une certaine tristesse teintée de mélancolie. Si l'on en croit la biographie de Walser, qui restitue avec une grande précision l'épisode des portraits[4], M. Krull s'est senti trahi par le peintre : ne se reconnaissant pas dans son portrait (« Pour 30 000 dollars, on voit quelqu'un d'autre[5] », aurait-il dit) et jugeant ses lèvres trop charnues, il refusa d'abord d'acquérir le tableau. M^me^ Krull, en revanche, parut pleinement satisfaite, surtout de la manière dont Warhol prit soin d'accentuer la ligne de son cou. C'est d'ailleurs une version de ce portrait qui fut utilisée pour la couverture de *Der Lebenslauf der Liebe*. É. P.

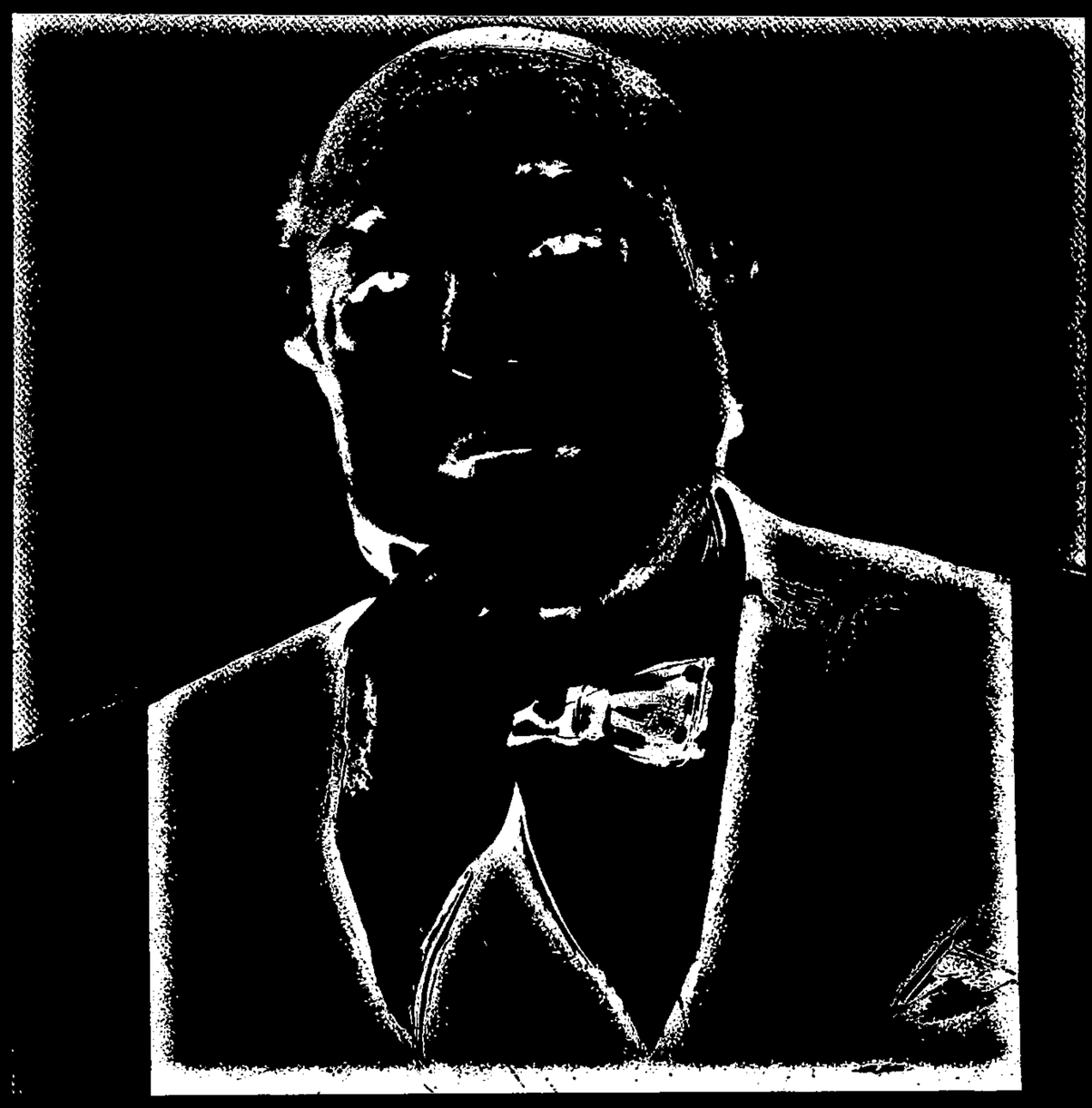
1. WARHOL, *Entretiens*, p. 305.
2. *Id.*, p. 310.
3. WARHOL, Journal, 8 mars 1981.
4. *Cf.* WALSER (Martin), *Der Lebenslauf der Liebe*, 2001, p. 23.
5. *Ibid.*

Teshigahara 1976

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
New York, collection particulière,
courtesy galerie Paul Kasmin

Surnommé le « Picasso des fleurs » au Japon, Sofu Teshigahara (1900-1979) est une sorte d'« artiste entrepreneur » ayant su concilier reconnaissance internationale et réussite économique. Son nom (qui signifie « brise bleue ») est lié à l'école Sogetsu (du japonais « herbe lune ») qu'il fonde en 1927, et par laquelle il donne un nouveau souffle à l'ikebana. Sous son enseignement, cet art traditionnel d'arranger les fleurs – inventé au VI^e^ siècle pour orner les autels bouddhiques –, devient une pratique moderne, sécularisée et démocratique, qui intègre de nombreux matériaux en investissant toutes sortes de lieux (espaces publics, intérieurs privés, hôtels, etc.).
Le succès de son école, médiatisée par de nombreuses expositions à travers le monde, lui assure une manne financière (cotisations de plus d'un million d'élèves, ouvrages d'apprentissage, diplômes payants) et lui donne un statut comparable à celui d'un riche homme d'affaires à la tête d'une entreprise florissante.
Son portrait est exécuté d'après des polaroïds que Warhol prend lui-même au Japon, où il se rend pour son exposition rétrospective au Daimaru Department Store de Tokyo en 1974. C'est lui qui sollicite, pendant son séjour, une rencontre avec le maître Teshigahara. La séance de photographies se déroule dans un restaurant de Tokyo, la veille de son retour aux États-Unis. Sans doute marqué par cette rencontre, Warhol réalise la même année un portfolio de dix estampes, *Flowers (Hand-Colored)*, toutes inspirées par des ikebanas.
Ce n'est pourtant que deux ans plus tard qu'il peint ces deux panneaux dans un style particulièrement graphique (division de la toile en zones colorées équilibrées et relativement indépendantes de la sérigraphie) et des tonalités très douces. Magnifiée par une attitude qui impose le respect, l'image de Sofu Teshigahara a été retravaillée de manière à effacer complètement les lunettes qu'il porte au





moment de la pose. On ignore si ces tableaux ont été commandés tardivement par le modèle ou si le peintre a cherché, une fois de plus, à s'emparer symboliquement de l'aura et de la célébrité de son sujet en le faisant entrer dans sa galerie de portraits. Toujours est-il que les panneaux sont exposés, dès 1979, à l'exposition du Whitney Museum, « Andy Warhol : Portraits of the 70's ». É. P.



262-263

Jean-Paul Barbier-Mueller

1980

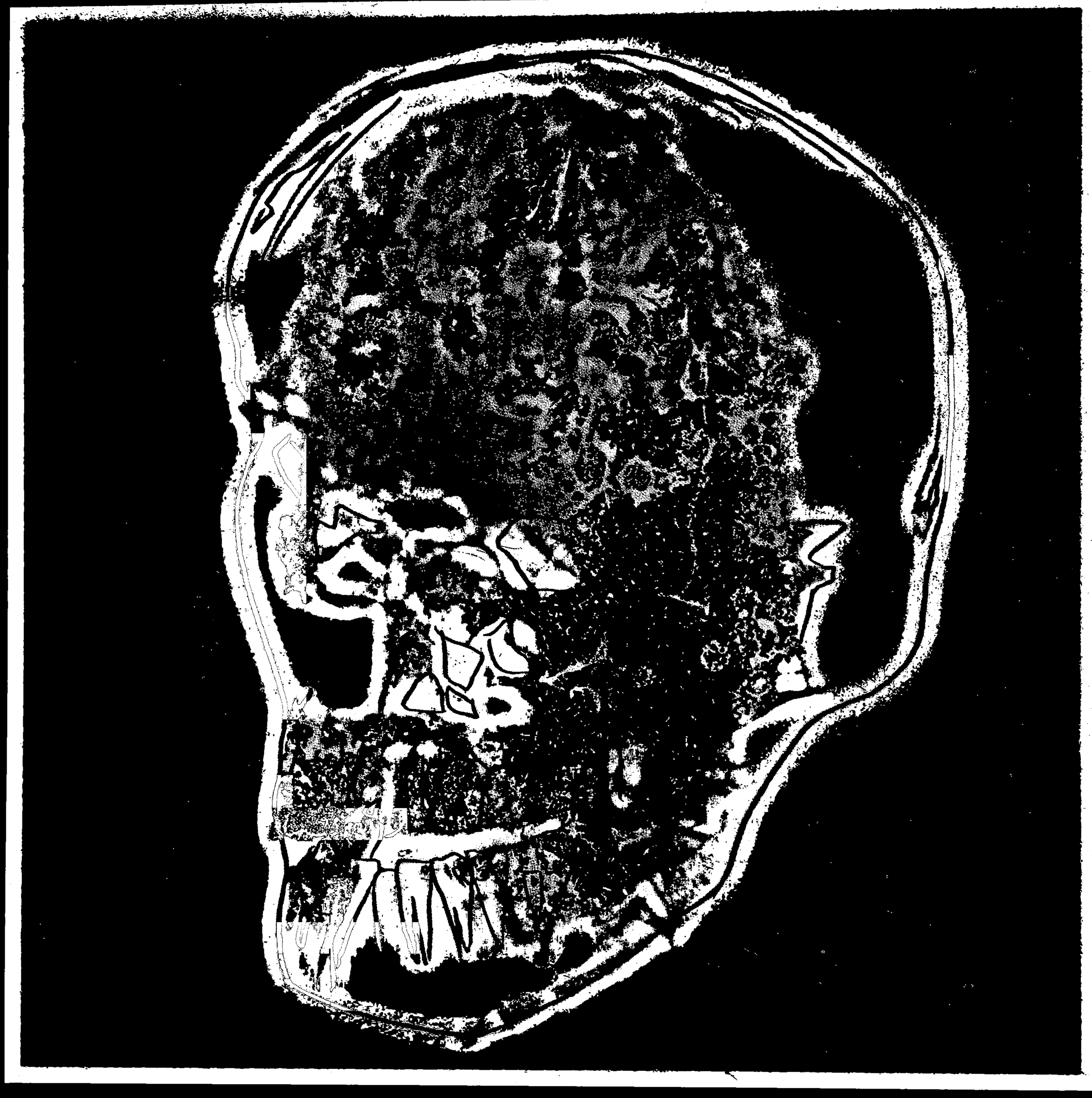
Acrylique, poudre de diamant
et encre sérigraphique sur toile
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque
New York, collection particulière,
courtesy galerie Paul Kasmin



Ces portraits de Jean-Paul Barbier-Mueller (né en 1930) ont tous deux été réalisés dans une peinture mêlée de poudre de diamant qui anime la surface d'un léger scintillement. Ce traitement évoque aussi bien une certaine préciosité – sensible dans la pose – qu'une dimension presque sacrée de la peinture. Les tonalités sourdes, le choix d'une sérigraphie en négatif pour l'un des panneaux confèrent à cet ensemble la gravité silencieuse des images mémorielles. On perçoit ici une certaine solennité dans le geste du portraitiste. L'effet miroitant empêche l'unicité de l'image et soumet les lignes du visage à d'infinies variations ; la véracité du portrait photographique est ainsi continuellement remise en question dans une forme d'affirmation de la difficulté à saisir l'identité du modèle.

De Jean-Paul Barbier-Mueller, célèbre collectionneur d'art primitif qui commença sa carrière dans la finance avant de se consacrer à l'édification de son musée (à Genève en 1977, puis également à Barcelone à partir de 1997), Warhol donne une vision relativement énigmatique.

Il sait peut-être que cet érudit esthète et ethnologue est également un spécialiste de la littérature renaissante française et italienne. La pose méditative dans laquelle il choisit de le représenter appartient en tout cas à la grande tradition de la peinture classique ; le geste de la main sur laquelle s'appuie la tête, l'expression absente du visage et le regard songeur se réfèrent au modèle archétypal de l'allégorie de la mélancolie. L'impression de temps suspendu, renforcée par l'effet de pétrification produit par l'image négative, souligne encore cette filiation iconographique. É. P.



264-265

Philip's Skull
1985

[Le Crâne de Philip]

Peinture au cuivre, acrylique, urine

et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

De tous les portraits peints par Warhol, celui-ci est sans conteste le plus singulier. Inspiré par la série des *Crânes* (cat. 356-359) de 1976 et méditant en compagnie de Bruno Bischofberger un jour de 1983 sur les portraits warholiens – dont le sien, datant de 1975 –, Philip S. Niarchos eut l'idée de proposer à Warhol de le portraiturer en utilisant une radiographie de son propre crâne. À la requête inhabituelle de son client, le docteur Fred Auer, expert en fractures diverses à la station de ski de Saint-Moritz, en réalisa obligeamment une de trois quarts, et non pas selon le point de vue frontal[1].



Considérant, d'une part, l'intérêt de Warhol pour l'imagerie médicale, évident dans un grand nombre de dessins des années 1950 et 1980, et, d'autre part, les multiples vanités où le crâne réapparaît dans différentes configurations, il n'est pas étonnant qu'il ait accueilli la proposition de Philip Niarchos avec enthousiasme. La synthèse qu'il opère entre portrait et vanité est, dans cette série comptant treize numéros, assurée par le format habituel pour les œuvres de commande et par l'inscription de l'image sur un fond monochrome ou abstrait. Le crâne s'inscrit sur une zone tantôt blanche, jaune, or, noire ou polychrome, et ses contours sont, à une exception près, très clairement marqués. Comme il l'a déjà fait pour le portrait de Jean-Michel Basquiat de 1982 (cat. 208), Warhol peint deux tableaux sur un fond de peinture au cuivre oxydé par l'urine. Si dans l'œuvre de 1982, on peut soupçonner des connotations érotiques, dans ces deux tableaux du *Crâne de Philip*, les effets d'oxydation suggèrent des cellules malignes. Philip Niarchos est le fils et le successeur du légendaire armateur Stavros Niarchos, dont les activités se diversifièrent après la guerre dans la construction navale et l'industrie pétrolière. Il constitua une importante collection d'œuvres d'art. En même temps que celui de son fils, Warhol peignit également son portrait en 1975. A. C.

1. Rupert Burgess et Robert Rosenblum donnent tous les détails sur cette série dans le catalogue de l'exposition « Philip's Skull », New York, Gagosian Gallery, 1999, où étaient réunis les treize tableaux.



XI -

D'un jeu des apparences et d'un
L'univers vibrionnant et superficiel de
Irrésistible pour Warhol, prêtant
Les uns après les autres, Saint Laurent
Sonia Rykiel commanuent jours pour
aussi les atours des stars.

200

Shoes
1980

[Chaussures]

Acrylique, poudre de diamant

et encre sérigraphique sur toile

215 x 177 cm ; 84,6 x 69,7 inc.

New York, collection José Mugrabi

Ce tableau appartient à un ensemble de toiles, les *Diamond Dust Shoes*, qui déclinent différentes compositions de chaussures. Dans cette série, Warhol renoue, au début des années 1980, avec l'un des motifs les plus significatifs de son œuvre de jeunesse[1] lui ayant valu ses premiers succès d'artiste publicitaire. À la date du 24 juillet 1980, on peut lire dans son *Journal* : « Je fais des chaussures parce que je retourne à mes racines. En fait, je crois que peut-être, à partir de maintenant, je devrais ne peindre que des chaussures. »
L'origine des *Diamond Dust Shoes* est liée à la commande d'une campagne publicitaire (parue dans *Vogue*) pour la ligne de chaussures créée par Halston pour Garolini. Contrairement aux productions commerciales des années 1950, pour lesquelles Warhol dessinait les chaussures isolées sur un fond neutre, les *Diamond Dust Shoes* ont été réalisées à partir de polaroïds. Les clichés ont servi à la fois pour l'annonce publicitaire et pour la série de peintures de grand format que l'artiste décide d'exécuter parallèlement. Dans celle-ci, il convoque tout le glamour du monde de la haute couture, dont il s'emploie à faire un emblème de son art ; par le traitement monumental qu'il réserve à ces escarpins, Warhol souligne également tout le fétichisme associé à ces accessoires féminins.
L'angle de vue, en plongée, donne l'image d'une accumulation de chaussures qui se mêlent dans une chorégraphie éclatée : « Andy créa la série des peintures *Diamond Dust Shoes* au moment même où le disco, le lamé et les talons aiguille du Studio 54 avaient réussi à capter l'imagination de l'élite dorée de Manhattan[2]. » Toutes les chaussures apparaissent en négatif, comme un lointain écho aux rayographies de Man Ray, et sont rehaussées de couleur sur un fond noir animé de poudre de diamant. Il s'agit de la toute première série dans laquelle Warhol expérimente cette technique : « Il avait piqué l'idée de la poussière de diamant à Ruppert Smith, qui utilisait des résidus de facture industrielle pour certaines de ses propres lithographies. Il fut assez stupide pour dire à Andy où l'acheter[3] [...]. »
D'un point de vue plus conceptuel, l'utilisation de la poudre de diamant, par les infinis reflets qu'elle produit et par l'instabilité des formes qu'elle engendre, provoque une perception changeante dans laquelle s'opère un permanent renversement des valeurs. Ainsi, le scintillement de la poudre renvoie-t-il à « une image de puissance dissoute dans un tourbillon imprévisible de valeurs[4] », une image où l'éclat du diamant – comme le succès – peut apparaître (ou disparaître) à tout moment. É. P.

1. Campagne publicitaire pour les chaussures I. Miller (1955), portfolio *À la recherche du shoe perdu* (1955), dessins des *Chaussures pour célébrités* (1956), etc.
2. FREMONT, *in* cat. exp., New York, 1999, p. 8-9.
3. *Cf.* COLACELLO, 1999, p. 443.
4. CELANT, *in* cat. exp., Monaco, 2003, p. 9.



267-270

Yves Saint Laurent 1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Quatre panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Paris, collection Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent

En 1970, Fred Hughes profite du tournage de *L'Amour* à Paris pour élargir le cercle des relations de Warhol à quelques grands noms de la scène française (entre autres, Paloma Picasso, Éric de Rothschild, Yves Saint Laurent et Pierre Bergé). Au contact de ce monde luxueux et raffiné, l'artiste troque son blouson de cuir (emblématique de la première Factory) pour les créations d'Yves Saint Laurent (1936-2008) et adopte son look dandy caractéristique de la décennie 70. Le portrait du couturier prodige date de 1974, année où Warhol se rend à Paris pour son exposition des *Mao* au [illegible]



À cette époque, son activité de portraitiste est déjà largement établie et sa clientèle, devenue internationale, lui rapporte presque un million de dollars par an[1]. En ce début des années 1970, il traite aussi bien des grands créateurs de mode (*Valentino*, cat. 271-272, *Diane von Fürstenberg*, cat. 273-274) que de la figure du travesti.

Ces quatre panneaux ont été réalisés à partir de deux photographies aux poses très différentes : la première, le buste de trois quarts et le visage frontal, calme et sérieux (le regard presque inquiet), trahit une certaine réserve fidèle à la personnalité du modèle[2] ; la deuxième photographie décrit, quant à elle, une attitude beaucoup plus intériorisée. Avec le regard perdu et la tête inclinée sur la main, Yves Saint Laurent est représenté dans la pose traditionnelle de la mélancolie : médiation solitaire du créateur, vision romantique du tourment propre à l'artiste. La palette, particulièrement vive, anime les portraits d'une formidable énergie, qui entre en contradiction avec l'assise tranquille du modèle et contribue à créer une tension dans l'œuvre – ambiguïté du traitement que l'on retrouve dans la féminisation manifeste du sujet (maquillage des lèvres) que Warhol s'emploie à saisir dans toute la richesse de ses antagonismes. É. P.

1. *Cf.* BOCKRIS, 1997, p. 339.

2. Dans l'entretien qu'il accorde en janvier 1973 à Bianca Jagger pour *Interview*, Yves Saint Laurent confie être d'une grande timidité.



271-272

Valentino 1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Les clients européens que Warhol peint au début des années 1970 permettent de révéler « l'expressionnisme abstrait latent qui sommeillait en lui[1] ». Les couleurs privilégient la brillance et l'excentricité contre la tradition. L'artiste réintroduit également « la gestuelle du peintre », afin de donner une apparence de « fait main », appliquant çà et là des coups de pinceau ou passant un doigt ganté sur la toile[2]. Dans le cas précis des portraits de Valentino, « des volutes et des zigzags d'acrylique » sont tracés autour de la tête du modèle[3]. Warhol utilisait également les mains de ses sujets pour capter certains aspects de leur personnalité – ainsi de la main de Valentino, fichée sous son menton.
Né en 1932 à Voghera, en Italie, Valentino Garavani montre dès son plus jeune âge un grand intérêt pour la mode. Il étudie à Paris et se forme dans les ateliers des couturiers Jean Desses et Guy Laroche pour ouvrir sa propre maison de couture en Italie dans les années 1960. Son nom est bientôt associé à des robes d'un rouge connu dans le milieu de la mode comme le « rouge Valentino ». En 1968, c'est lui qui crée la tenue que porte Jacqueline Kennedy lors de son mariage avec le milliardaire Aristote Onassis. Durant les années 1970, Valentino séjourne souvent à New York, où il fait partie du cercle des intimes de Warhol. En octobre 2007, il organise son dernier défilé de prêt-à-porter à Paris, après quarante-cinq années passées dans l'industrie de la mode, prenant sa retraite officielle en 2008.
Une exposition lui a été consacrée au musée des Arts décoratifs à Paris la même année.
E. S. / A. B.

1. COLACELLO, *in* cat. exp., Cologne, 2000.
2. BOURDON, 1989, p. 329.
3. COLACELLO, *in* cat. exp., Cologne, 2000.







273-274

Princess Diane von Fürstenberg 1974

[Princesse Diane von Fürstenberg]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

New York, Diane von Fürstenberg Studio LP

Née en 1946 à Bruxelles, Diane von Fürstenberg passe sa jeunesse en Europe. À l'université de Genève, où elle étudie les sciences économiques, elle rencontre le prince allemand Egon von Fürstenberg, qu'elle épouse en 1969. L'année suivante, elle se lance dans la mode féminine : « La minute où j'ai su que j'allais devenir la femme d'Egon, j'ai décidé de faire carrière. Je voulais être quelqu'un par moi-même[1]. » À New York, le couple devient l'incarnation contemporaine du rêve américain[2] ; jeunes immigrants, riches, beaux et brillants, ils font régulièrement la couverture des magazines[3].

Habituée de la vie nocturne new-yorkaise, Diane von Fürstenberg appartient au cercle des créateurs de mode dans lequel Fred Hughes introduit Warhol au début des années 1970. Avec Halston, Yves Saint Laurent, Oscar de la Renta, Calvin Klein ou Valentino, elle marque l'époque de la starification des *fashion designers*. Son portrait par Warhol participe de l'édification de l'image de cette nouvelle classe.
Diane von Fürstenberg se souvient : « J'habitais New York depuis 1970. J'étais amie avec Warhol… Il était chez moi



pour une fête... Il m'a demandé de faire une photo de moi... pour faire un portrait... il avait besoin d'un mur blanc... Nous en avons trouvé un petit, dans la cuisine... Le tout a duré 10 minutes. J'ai mis plus d'un an avant d'aller regarder le portrait fini. Quand je l'ai vu, je l'ai aimé. Il m'en a offert un, j'en ai acheté deux[4]. » La pose, particulièrement travaillée avec le bras au-dessus de la tête, évoque sans détour la photographie de mode. De même, l'attention portée au traitement graphique de l'imprimé du vêtement fait référence à l'univers de la haute couture.

Plus tard, Warhol exécute une autre série de portraits de Diane von Fürstenberg dans un style beaucoup plus lisse :
« En 1982, Andy m'a demandé de venir poser pour l'exposition "Beauties". Cette fois-ci, il m'a demandé de me blanchir le visage et le buste (genre Kabuki). Il a fait une dizaine de polaroïds et a peint cinq tableaux de couleurs différentes. Il m'en a offert un. À sa mort, je les ai tous achetés[5]. » É. P.

1. MAYNARD (Joyce), « The Princess who is everywhere : von Furstenberg », *The New York Times*, 16 février 1977.
2. *Cf.* FRANK (Linda), *in* COLACELLO, 1999, p. 163.
3. *New York Times Magazine*, 5 février 1973.
4. Entretien de Diane von Fürstenberg avec l'auteur, 17 septembre 2008.
5. *Id.*



275-276

Hélène Rochas

1973-1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

À l'inverse des premiers portraits de Warhol, dont le fond est uni, celui d'Hélène Rochas (née en 1926), grande figure de la mode et de la parfumerie française, présente des coups de pinceau expressionnistes au second plan. Selon Bob Colacello, ancien rédacteur en chef du magazine *Interview*, lorsqu'il représentait des personnalités européennes durant les années 1970, Warhol « appliquait d'épaisses volutes de peinture vive et des zigzags d'acrylique autour de la tête de ses modèles », figurant ainsi les prétentions intellectuelles qu'il leur prêtait[1].



Comme pour d'autres femmes d'âge mûr qu'il a peintes, le visage d'Hélène Rochas (alors âgée de quarante-sept ans) apparaît étrangement juvénile et dépourvu de rides. **L'artiste n'hésitait pas en effet à pratiquer une véritable « chirurgie esthétique »** sur ses modèles, « coupant littéralement **les poches sous les yeux, les doubles** mentons, les bajoues et les rides[2] ».

En 1955, Hélène Rochas a trente ans à peine lorsqu'elle devient présidente de la maison de couture Rochas, après le décès de son mari, Marcel, épousé en 1944. Elle affirma toujours être la créature de ce dernier, bien plus âgé, qui choisissait ses coiffures et ses vêtements[3].
Selon Nicholas Baume, Warhol avait une **approche similaire avec ses modèles : « Durant les années 1970 et 1980,** l'effet *superstar* – célébration systématique **d'une identité fictive – devient un artifice** facilement monnayable dans le domaine des portraits de commande[4]. » Si cette dérive mercantile valut de nombreuses critiques aux tableaux de Warhol, l'expert Jonathan Flatley remarque que l'appropriation d'une identité, dans le domaine du portrait comme dans la vraie vie, est le fruit d'un processus d'abstraction de soi[5]. M. S. / A. B.

1. COLACELLO (Bob), « Andy Warhol Portraits : A Personal View », *in* cat. exp., Cologne, 2000.
2. *Ibid.*
3. « The Well-Groomed Panther », *Time*, 20 mars 1964.
4. BAUME (Nicholas), « About Face », *in* cat. exp., Hartford, 1999, p. 94.
5. *Id.*, p. 88.



277-278

Halston 1975

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Collection particulière, courtesy galerie Paolo Vedovi

Posé, artificiel, fortement retouché, le portrait de Roy Halston (1932-1990) est paradoxalement remarquable par le sentiment de proximité qu'il évoque. Malgré sa fixité, le regard du couturier exprime toute l'évanescence du dandy, mais souligne également l'intimité entre le peintre et son modèle. C'est par le biais de son compagnon et étalagiste, l'excentrique Victor Hugo – rien de moins que la « nouvelle Ondine », d'après Warhol – que Roy Halston a rencontré l'artiste au début des années 1970. Avec lui, il partage des origines provinciales, les soirées,



le succès, l'audience et un regard distant sur l'effervescence environnante.
D'abord modiste, Roy Halston a ouvert sa première boutique de prêt-à-porter en 1968. Grâce à son exigence, son goût et son réseau, il développe rapidement une griffe mondialement connue. Précurseur, Halston est un des premiers à revendre son nom comme marque – il le paiera cher : en 1984, interdiction lui sera faite d'utiliser son patronyme pour poursuivre sa carrière. Mais en 1974, lorsque Warhol réalise son portrait, il est le couturier qui habille l'élite américaine. Halston se trouve au centre des ragots new-yorkais ; il occupe les pages des magazines et ses clientes sont des icônes. La rédactrice de mode Babe Paley, les anciennes premières dames Jackie Kennedy-Onassis et Betty Ford, l'actrice Lauren Bacall sont quelques-unes des habituées de la marque.
Halston fréquente le Studio 54 avec Bianca Jagger, façonne le look de Liza Minelli, habille la princesse Grace de Monaco en robe de daim bleu et fait porter le *muumuu* hawaïen à Liz Taylor. Bref, les gens qui se sont fait portraiturer par Warhol s'habillent chez Halston. Les signes de sa complicité avec l'artiste dépassent le stade des mondanités et leurs collaborations sont multiples.
En 1972, Warhol signe la mise en scène d'un de ses défilés ; il réalise une campagne publicitaire pour son parfum. En 1982, il lui dédie des épisodes de sa série *Fashion*. « Vous êtes seulement aussi bon que les gens que vous habillez », répétait le couturier. Si Warhol avait été ventriloque, il ne lui aurait pas fait dire mieux. O. M.



279-280

Carolina Herrera 1979

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

279 : Cologne, galerie Rafael Jablonka

280 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



279

Warhol met toujours en valeur les parties les plus intéressantes de la physionomie de ses modèles, généralement les lèvres et les yeux, allant jusqu'à gommer d'autres traits, comme le nez. Dans le tableau représentant Carolina Herrera (née María Carolina Josefina Pacanins y Niño à Caracas en 1939), le rouge à lèvres étincelant finit par devenir une sorte de marque de fabrique de la fin des années 1970 jusqu'aux années 1980, les portraits se faisant de plus en plus « brillants et tranchants » au fur et à mesure que la société se passionnait pour le clinquant et le faste[1]. Les lèvres apparaissent plus rondes et plus sensuelles, Warhol les « peignant séparément avec de l'émail rouge pour obtenir un effet plus précis et plus vif[2] ».

Carolina Herrera est issue d'une longue lignée de riches propriétaires terriens et d'hommes d'État. Elle est confrontée au monde de la mode dès son plus jeune âge, accompagnant sa grand-mère à des essayages et aux défilés des plus grands noms de la haute couture de l'époque[3]. Poussée à se lancer dans ce milieu par Diana Vreeland, légendaire arbitre de l'élégance, et par Rudi Crespi, elle arrive à New York avec sa famille en 1981 afin de créer sa propre maison de couture : Carolina Herrera Ltd.

Carolina Herrera, comme son mari Reinaldo, a toujours été « ouverte aux artistes, à l'esprit artistique et aux personnalités en vue » ; il n'est donc pas surprenant que bon nombre de ses influences, dans le domaine de la mode, viennent de l'art américain contemporain.

Le couple fréquente la scène artistique new-yorkaise et ses clubs, tels que le Palladium et le Studio 54, en compagnie de Bianca et Mick Jagger, ainsi que Warhol. Ce dernier « adorait les Herrera », qui firent bientôt partie du « cercle d'Andy[4] ».

Connue pour ses créations sophistiquées et son élégance luxueuse, Carolina Herrera fut la couturière attitrée et unique de Jacqueline Kennedy-Onasis durant les douze dernières années de sa vie. Aujourd'hui, elle habille des célébrités comme l'actrice Renée Zellweger, vend ses créations et ses parfums aux quatre coins du globe, et continue d'exercer une influence considérable dans le monde de la mode. E. S. / A. B.

1. COLACELLO (Bob), « Andy Warhol's Portraits : A Personal View », *in* cat. exp., Cologne, 2000.
2. BOURDON, 1989, p. 337.
3. KOTUR (Alexandra), *Carolina Herrera : Portrait of a Fashion Icon*, New York, Assouline, 2004, p. 8.
4. *Id.*, p. 156.





Carolina Herrera devant ses portraits,
vers 1980.
Photo : Andy Warhol



281–282

Giorgio Armani
1981

281 : Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

New York, collection José Mugrabi

282 : Acrylique, poudre de diamant
et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

Liechtenstein, collection particulière

Si ses portraits de femmes comportent toujours au début un fond couleur chair, Warhol commence ceux des hommes avec un fond bronze profond[1]. Il fait généralement figurer une des mains de ses modèles masculins – contrairement aux modèles féminins –, qu'il utilise pour dissimuler un double menton ou mettre en avant



une facette de leur personnalité[2]. Ce portrait est effectué à partir d'un cliché issu d'une séance de pose de dix secondes, effectuée dans un hall. Se souvenant de cet instant près de vingt ans plus tard dans les colonnes du magazine *Interview*, en 2008, Giorgio Armani démontre une excellente compréhension des intentions artistiques de Warhol : « Je pense qu'il souhaitait me dépeindre comme une icône. C'est le propre des portraits de Warhol : élever le sujet et le transformer en une icône de la culture pop qu'il entendait décrire[3]. »
Déjà présent dans *Interview* en 1977 et dans un épisode de la *TV d'Andy Warhol* en 1982, Armani (né en 1934) est un exemple de la manière dont les différentes directions prises par Warhol peuvent se chevaucher. De même que l'artiste, le couturier a débuté sa carrière en tant que décorateur de vitrines pour un grand magasin.

Après avoir travaillé comme créateur pour la maison de couture Nino Cerruti, Armani et son partenaire, Sergio Galeotti, créent la société Giorgio Armani en 1974. À l'origine destinée à une clientèle masculine, Armani étend bientôt sa gamme aux femmes, aux parfums, aux cosmétiques et aux bijoux. Comme pour Warhol, le succès d'Armani est intimement lié aux relations privilégiées qu'il entretient avec de nombreuses personnalités de Hollywood. Sa première grande apparition sur la scène internationale de la mode a lieu en 1980, année où il fournit la garde-robe de Richard Gere dans *American Gigolo*[4]. M. S. / A. B.

1. LIVINGSTONE (Marco), « Do It Yourself : Notes on Warhol's Techniques », *in* cat. exp., New York, 1989, p. 75.
2. FREMONT (Vincent), introduction, *in* GRUNDBERG, 1992, p. 6.
3. « Giorgio Armani », *Interview*, juin-juillet 2008, p. 128.
4. *Id.*, p. 127.

283–284

Sonia Rykiel
1986

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

283 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

284 : Collection particulière



283



284

Sonia Rykiel se rappelle avoir rencontré Warhol lors d'un de ses défilés à New York, puis au restaurant Pierre ou au Studio 54, célèbre boîte de nuit new-yorkaise, ou au Privilège[1] à Paris, les points de rendez-vous d'une bohème internationale. Cette faune synchrone avec la « warholisation » du monde est passée de l'underground noir et blanc des *sixties* aux crépitements colorés des années 1980. Quelque temps plus tard, Warhol donne rendez-vous à Sonia Rykiel à la Factory pour faire son portrait, celui d'une légende de la mode, un nom devenu une marque.

Née en 1930 à Paris, Sonia Rykiel a ouvert son premier magasin en 1968. Son désaveu des dogmes de la couture, le développement de vêtements fétiches et le succès d'une entreprise qui peut aujourd'hui revisiter ses propres classiques ont fait de cette dernière une créatrice centrale, inspiratrice de la mode de ces quarante dernières années.

Quatre versions du portrait de Sonia Rykiel existent, dont deux en sa possession.

Sur les deux panneaux exposés, l'un lui appartient, l'autre a été conservé par l'artiste. Le regroupement dans l'exposition de ces deux versions permet d'apprécier les déclinaisons pratiquées par Warhol à partir d'un cliché initial. Le premier portrait est saturé, irradié d'un bleu qui migre par transparence sur le visage du modèle, abolissant fond et figure. L'arrière-plan du second est vide, blanc comme un écran de studio, le visage est « réaliste », rose pâle. L'écart démonstratif de ces déconstructions chromatiques n'est pas sans évoquer les couleurs vives et les aplats tranchés qui ont fait la réputation de la styliste. Mais malgré ces effets subsiste la teinte particulière du cliché photographique à la base du portrait, le souvenir d'une image pauvre en définition, renforcée par l'aplanissement provoqué par le flash de l'appareil.

La pose, tête en arrière, de Rykiel et la diagonale sèche de son cou ne font que renforcer le sentiment d'une information épurée. Ces portraits sont des silhouettes perturbées par une ombre retouchée et des rehauts de couleur. Les yeux et la bouche sont fardés, mais c'est la chevelure, élément-clef du modèle, qui emporte le tout. La manière de Warhol semble s'établir en opposition avec l'esthétique Harcourt des portraits mondains, canon du genre depuis les années 1930. Il n'y a pas de veloutés mais des virages, des couleurs tranchées, une obsession pour la planéité et une lumière froide, électrique. O. M.

1. Entretien de Sonia Rykiel avec Alain Cueff, 4 juillet 2008.

285-286

Ernesto Esposito
1986

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

285 : New York, The Andy Warhol Foundation for The Visual Arts, Inc.

286 : Naples, collection Ernesto Esposito



Né à Naples en 1952, Ernesto Esposito a d'abord suivi des études de droit avant de commencer à dessiner des vêtements à l'instigation de Romeo Gigli et d'Enrico Coveri. Il se spécialise peu à peu dans la conception de chaussures et met à profit son expérience de consultant pour différents tanneurs. Il a d'abord travaillé pour Sergio Rossi pendant dix ans, avant de collaborer avec Marc Jacobs, Chloé, Fendi, Louis Vuitton, parmi d'autres. Il a créé sa propre maison en 1994, développant des collections d'inspiration « rétro » qui se caractérisent aussi par un souci du confort. Proche du marchand napolitain Lucio Amelio (cat. 228-229), Ernesto Esposito attache une grande importance à sa collection d'art contemporain et s'est fait portraiturer par de nombreux artistes, dont Michelangelo Pistoletto en 1987.

Du polaroïd au tableau, on perçoit clairement l'ampleur de la transformation que suscite le procédé sérigraphique mis au point par Warhol. La photographie, où Esposito prend une pose curieuse, n'a certes rien de remarquable : c'est au contraire un cliché assez médiocre. Par sa transposition en peinture, en revanche, il prend une tout autre dimension et constitue un bon exemple du pouvoir de transfiguration de la technique warholienne, même quand elle est utilisée *a minima*. La couleur des yeux et des cheveux est arbitraire, le visage est singulièrement aplati et ses contours parfaitement nets donnent l'impression d'une découpe, encore accentuée par une ombre très marquée. Ce qui fait que la main du modèle semble littéralement tenir un masque : par l'efficace de la cosmétique warholienne, le geste quelque peu affecté de la photographie originale devient, dans la peinture, une fable visuelle sur l'identité. A. C.



XII -

et politiques



287-288

Princess Caroline of Monaco 1983

[Princesse Caroline de Monaco]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

287 : 106,8 x 106,5 cm ; 42 x 41,9 inc.

288 : 102,4 x 101,7 cm ; 40,3 x 40 inc.

Monaco, Nouveau Musée national de Monaco

Fille aînée du prince Rainier III et de Grace Kelly, Caroline de Monaco est née en 1957. Depuis la mort tragique de sa mère, disparue en 1982 dans un accident de voiture, Son Altesse sérénissime assume le rôle de première dame de la principauté monégasque. Lorsque Warhol exécute son portrait, en octobre 1983, elle est âgée de vingt-six ans.

Il s'agit à l'origine d'une commande passée par la version française de la revue *Vogue* pour illustrer la couverture du numéro de décembre dont la princesse est l'invitée d'honneur. Dans son *Journal*, à la date du 13 octobre 1983, Warhol précise que le magazine voulait des photos le montrant au travail, raison pour laquelle il appelle son ami Christopher Makos, afin qu'il documente la prise de vues. Les clichés que ce dernier réalise témoignent de l'intégralité de la séance, de la préparation du modèle (un coiffeur ajuste la mise en forme des cheveux de la princesse) à la sélection des polaroïds (sur une table, la jeune femme observe avec Warhol l'ensemble des images effectuées).

Les deux versions de son portrait (l'une de profil[1], l'autre de trois quarts) s'inscrivent davantage dans la tradition des photographies de stars holywoodiennes des années 1940 que dans celle des portraits de cour. Avec sa chevelure bouclée, son teint de porcelaine et son rouge à lèvres pourpre, Caroline de Monaco donne l'image d'une beauté sur papier glacé. Dans la pose de profil, l'éclairage de studio crée une ombre qui redessine la silhouette du visage au second plan et évoque, comme un clin d'œil à la Hitchcock (cat. 185), les films noirs dont sa mère était l'héroïne. É. P.

1. C'est cette version de profil qui sera retenue pour la couverture de *Vogue*.



249

Princess Diana
1982

[Princesse Diana]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

127 x 106,7 cm ; 50 x 42 inc.

Tel-Aviv, collection de la famille Erez Daleyot



La princesse de Galles, née Diana Spencer (1961-1997), est devenue bien après la date de son portrait par Warhol un personnage de légende dont il aurait médité avec incrédulité le destin tragique. Mariée en 1981 au prince de Galles, héritier de la Couronne britannique, Diana a été le point focal de la chronique mondaine avant et après son divorce en 1992. Revendiquant sa liberté de femme moderne dans un monde régi par de stricts protocoles, elle s'est trouvée en conflit permanent avec une institution à la tête de laquelle, les choses eussent-elles suivi leur cours normal, elle aurait pu se tenir. Sans doute, la mesure médiatique quotidienne de sa popularité, démultipliée par son engagement pour les bonnes causes, avait-elle incité la princesse à accroître sa marge de manœuvre. Comme d'autres personnages célèbres avant elle, elle a vu sa vie privée surexposée dans les photographies et les rumeurs constantes. Les circonstances de sa mort ont encore alimenté l'imaginaire contemporain et ont fait d'elle une héroïne qui à tous égards semblait exceptionnelle.

Rien de tout cela ne transparaît dans le portrait qu'en donna Warhol, qui ne fut pas une commande royale mais celle, quelque peu irrespectueuse, du patron d'un club de Hong-Kong, toujours colonie britannique à cette époque. Pour ce tableau comme pour celui du prince de Galles dont il était le pendant, Warhol avait pu se procurer moyennant une somme dérisoire les droits d'une image officielle. La pose est on ne peut plus conventionnelle, la robe semble dater d'une autre époque, l'expression du regard est parfaitement neutralisée. L'artiste a accentué ces différents aspects en surlignant les contours et en adoptant le ton sur ton qui fait ressortir avec une certaine incongruité la gorge et les bras nus de la princesse. C'est sans doute moins à l'égard de cette dernière que l'ironie se manifeste qu'à l'égard de la photographie elle-même, qui cherchait si maladroitement à se régler sur les poncifs de la représentation d'un personnage royal. Le même esprit prévaut dans le portfolio *Reigning Queens*, publié à Amsterdam en 1985 par George C. P. Mulder. A. C.







290

Gerald Ford vers 1975

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

35,6 x 30,5 cm ; 14 x 12 inc.

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

291-292

Jimmy Carter 1976

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 35,6 x 27,9 cm ; 14 x 11 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Warhol rencontre Gerald Ford en mai 1975, à l'occasion d'un dîner d'État donné en l'honneur du shah d'Iran (cat. 291-292). S'il reste très impressionné par sa première visite à la Maison Blanche, l'artiste se défend immédiatement de la moindre accointance avec le président : « Aller à la Maison Blanche ne revient pas à dire qu'on aime le président, n'est-ce pas[1] ? » La question de son engagement politique semble lui poser problème : « Je sais que je devrais être pour les Républicains, parce que je déteste payer des impôts. Mais je ne peux pas être républicain. Cela ne serait pas bien. Je veux dire, j'ai grandi pendant la dépression[2] [...]. » Ces considérations hésitantes l'autorisent à travailler pour tous les bords politiques ; cette même année 1975, il effectue justement le portrait de Gerald Ford (1913-2006), vice-président ayant accédé aux fonctions suprêmes après que le scandale du Watergate ait entraîné la démission de Richard Nixon. La photographie que Warhol utilise pour la réalisation du portrait présente le président républicain de trois quarts, le regard dur et la bouche entrouverte, saisi en pleine action.
Par le cadrage décentré et le traitement en clair-obscur laissant une partie du visage dans l'ombre, il lui donne une tonalité très cinématographique.

En comparaison, la pose choisie pour le portrait de Jimmy Carter donne moins l'image d'un homme d'action que celle d'un homme de raison : le regard absorbé, le candidat démocrate semble s'inscrire dans une temporalité plus longue, alors que le fond, animé de coups de pinceau très graphiques, dynamise le tableau. Exécutés à partir d'une photographie que Warhol prit lui-même à Plains, Georgia, ces tableaux de Jimmy Carter ont été commandés par le *New York Times Magazine* au mois d'août 1976, juste après sa nomination pour les présidentielles, afin de servir d'illustration de couverture d'un article de Norman Mailer consacré au candidat[3]. Quelques semaines plus tard, lorsque le parti démocrate lui demande de réaliser une édition d'estampes pour participer au financement de la campagne, Warhol accepte et effectue une première série de cinquante, puis une seconde série de cent vingt-cinq exemplaires numérotés. Faut-il y voir plus que la sympathie que l'artiste dit avoir pour Jimmy Carter et sa mère[4] ? Il ne fait aucun doute qu'à travers cette contribution, et bien qu'il n'ait jamais voté de sa vie, l'artiste se positionne clairement aux côtés des Démocrates, comme il l'avait déjà fait en 1972 lors de la campagne de McGovern (cat. 101). É. P.

1. *Cf.* COLACELLO, 1999, p. 304.
2. *Id.*, p. 361-362.
3. La couverture parut le 26 septembre 1976.
4. Mrs Lillian, dont il réalisa également le portrait.
Cf. BOCKRIS, 1997, p. 384.

291

Mohammad Reza Shah Pahlavi, Shah of Iran 1978

[Mohammad Reza Shah Pahlavi, shah d'Iran]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

291 : New York, galerie Tony Shafrazi

292 : New York, collection Aby J. Rosen

293-294

Farah Diba Pahlavi, Empress of Iran 1977

[Farah Diba Pahlavi, impératrice d'Iran]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

293 : New York, courtesy galerie Tony Shafrazi

294 : New York, collection particulière,
courtesy galerie Paul Kasmin



295-296

Ashraf Pahlavi, Princess of Iran 1978

[Ashraf Pahlavi, princesse d'Iran]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

295 : New York, courtesy galerie Tony Shafrazi

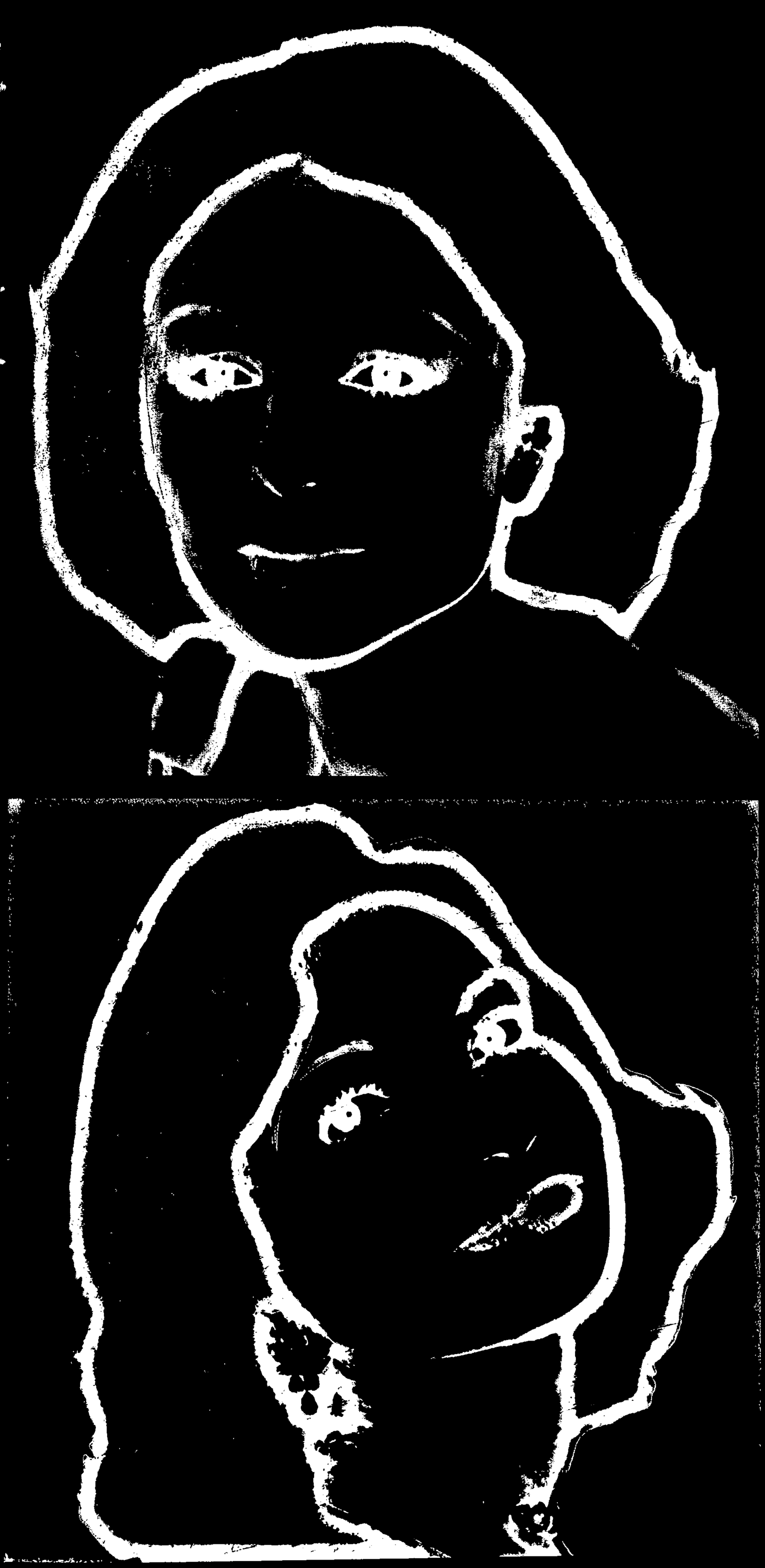
296 : Collection particulière





Les portraits de la famille impériale iranienne ont été commandés par l'intermédiaire de Fereydoun Hoyveda, ambassadeur d'Iran à New York, que Warhol rencontra grâce à John de Menil. En décembre 1974, à l'occasion d'un dîner organisé par Hoyveda, Warhol est présenté pour la première fois au shah (1919-1980) et à sa sœur jumelle, la princesse Ashraf Pahlavi (née en 1919). À cette époque, l'ambassade est un lieu où l'argent coule à flots[1]. Régulièrement, on y donne des réceptions qui comptent de nombreuses personnalités. Vincent Fremont se souvient qu'en ce milieu des années 1970 « tous les artistes en ville faisaient appel aux Iraniens parce qu'ils distribuaient de l'argent pour les arts et qu'il y avait des transactions juteuses à faire[2] ».

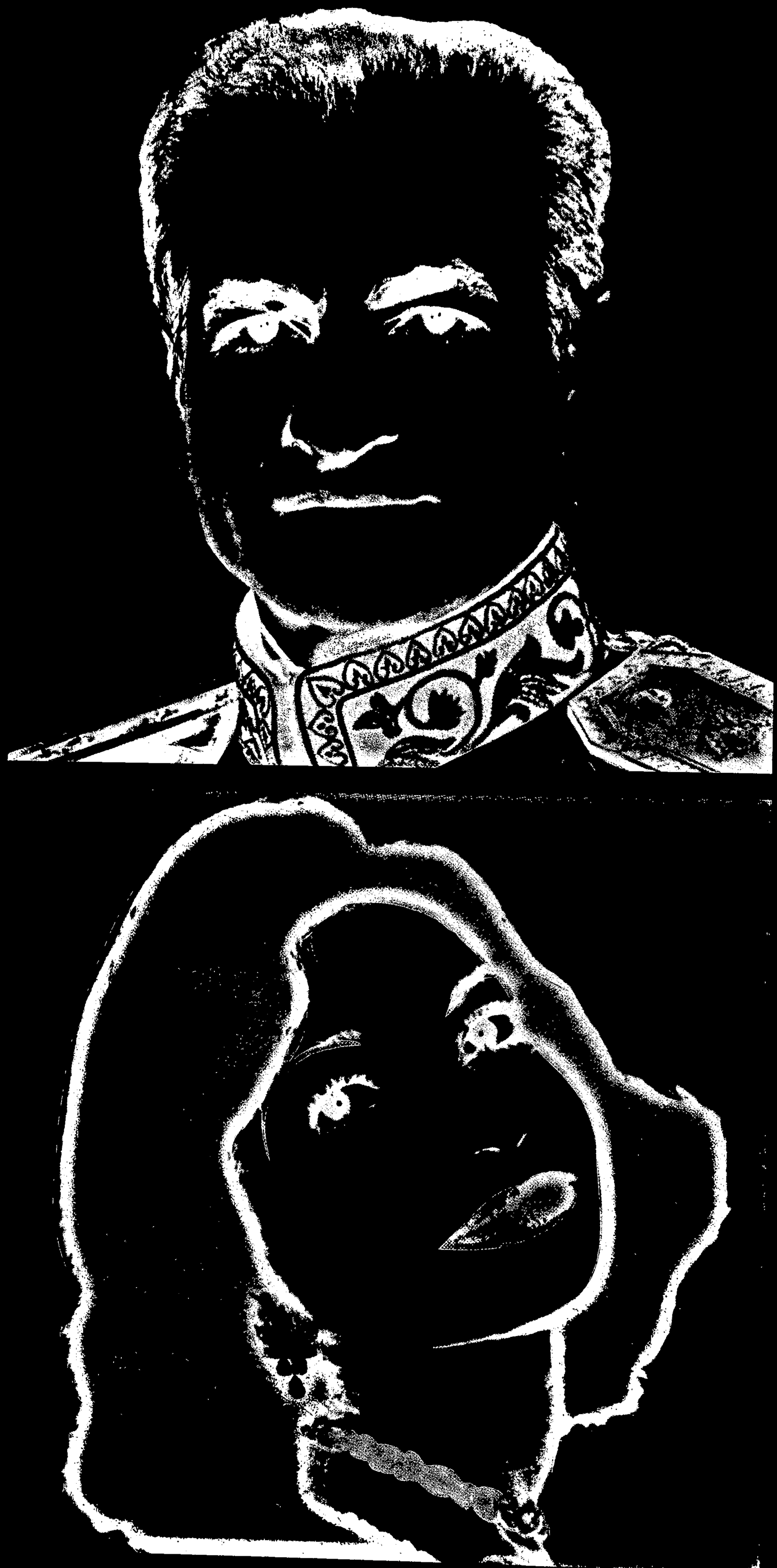
Farah Diba Pahlavi
Le 15 mai 1975, Warhol est invité par le président Gerald Ford à un dîner d'État donné à la Maison Blanche en l'honneur du shah d'Iran. Obligé de s'y rendre seul, il assiste, ébahi, au formidable spectacle du protocole. À cette occasion, l'impératrice Farah Diba (née en 1938) le complimente sur son travail, ce qui l'encourage à faire



la cour aux dirigeants. Peu de temps après, Bob Colacello, qui l'accompagne dans ses efforts diplomatiques, décroche la commande du portrait de l'impératrice ; le 5 juillet 1976, ils s'envolent pour Téhéran en vue de conclure l'affaire. Là-bas, à l'issue de la séance de photos, Warhol répète sans discontinuer que Farah Diba est « vraiment, vraiment belle[3] ». Est-ce la raison pour laquelle l'artiste transforme si peu l'image de son modèle ? En dehors de l'inversion du sens de la photographie, tout se passe comme si son intervention s'était limitée au choix d'une palette lumineuse destinée à souligner l'harmonie et la douceur des traits du visage de la ravissante shahbanou. Le voyage est un succès puisque Farah Diba commande à Warhol douze exemplaires de son portrait pour la somme de cent quatre-vingt-dix mille dollars.
Dans la tradition des effigies royales, les tableaux sont destinés à orner les lieux emblématiques du pouvoir : huit au palais impérial, un au siège d'Iran Air, un à la Banque nationale d'Iran, un aux ambassades de New York et de Washington. Jamais Warhol n'aura si bien endossé l'habit de « peintre de cour ».
Les portraits de Farah Diba sont livrés en juillet 1977, à New York. Invitée à une remise de prix pour ses actions en faveur des droits de l'homme, la venue de l'impératrice déclenche d'importantes manifestations contre la politique de répression du shah. À l'ambassade d'Iran, Warhol pose avec la « reine[4] » devant ses portraits et ne tarde pas à s'attirer les critiques de la presse. Le 14 novembre, le *Village Voice* publie les photos dans un article virulent, dont les premiers mots donnent le ton : « La torture a meilleur goût avec du caviar[5]. » Malgré la controverse, et la désapprobation d'une bonne partie de son entourage (Henri Geldzahler, David Bourdon, Lou Reed[6], entre autres), Warhol espère toujours devenir « le » peintre du monarque en réalisant le portrait du shah – portrait dont la commande n'interviendra qu'en 1978.

Ashraf Pahlavi

Entretemps, il réalise le portrait de la princesse Ashraf Pahlavi. La séance de photographies se déroule à l'ambassade, de manière imprévue. Au 6 novembre 1977, le *Journal* de Warhol mentionne : « Hoveyda nous a demandé de faire tout de suite nos polaroïds pour le portrait de la princesse Ashraf, comme ça, ce serait





plus facile. Les Iraniens ont les meilleurs chirurgiens esthétiques du monde et chaque photo – si elle est surexposée – est parfaite. »
Décrite par Victor Bockris comme une « dragon lady », la princesse Pahlavi passait pour être la femme à la fois la plus crainte et la plus admirée en Iran[7]. Son portrait témoigne de cette noble puissance par l'incroyable allure de son port de tête et l'intensité du regard séducteur qu'elle arbore. Comparé à la grande économie mise en œuvre dans le portrait de Farah Diba, celui d'Ashraf illustre magnifiquement tout l'art cosmétique de Warhol : les aspérités de la peau y sont entièrement lissées, le nez presque gommé, les yeux remaquillés. Difficile de croire que le modèle est alors âgé de cinquante-neuf ans tant le peintre a su rendre sensible, notamment dans la pose, toute sa force vitale.

Mohammad Reza Shah Pahlavi
Quelques mois plus tard, en février 1978, lorsque Hoveyda lui confirme enfin la commande du portrait du shah, l'artiste n'a pas la même chance : Son Altesse impériale n'est pas disponible pour une séance de pose. Regrettant de ne pouvoir effectuer lui-même la prise de vues, Warhol se résout à travailler à partir de documents préexistants. Peu à l'aise avec la sélection de photographies officielles mises à sa disposition, il trouve au shah un air « effrayant » qu'il s'emploie à neutraliser en choisissant l'un des très rares clichés où l'homme esquisse un léger sourire.

Conformément aux normes iconographiques en vigueur, le souverain iranien y apparaît en uniforme militaire, dans une veste de couleur blanche au col et aux épaulettes brodés de fil d'or. La pose, altière et élégante, et le traitement, particulièrement sobre, sont à l'image des instructions que lui ont données ses amis, l'ambassadeur Hoveyda et son épouse : « [...] les Iraniens m'ont dit que quand je peindrais le shah, il faudrait que j'y aille mollo sur le fard à paupières et le rouge à lèvres. Ils ont dit : "Décontracté, mais classique[8]." » Alors que les portraits du shah et de la princesse Pahlavi sont prêts à être expédiés, le paiement se fait attendre. Il faut dire que la situation iranienne se dégrade de jour en jour. À l'automne 1978 les grèves se multiplient dans le pays et de nombreuses manifestations réc[illegible]

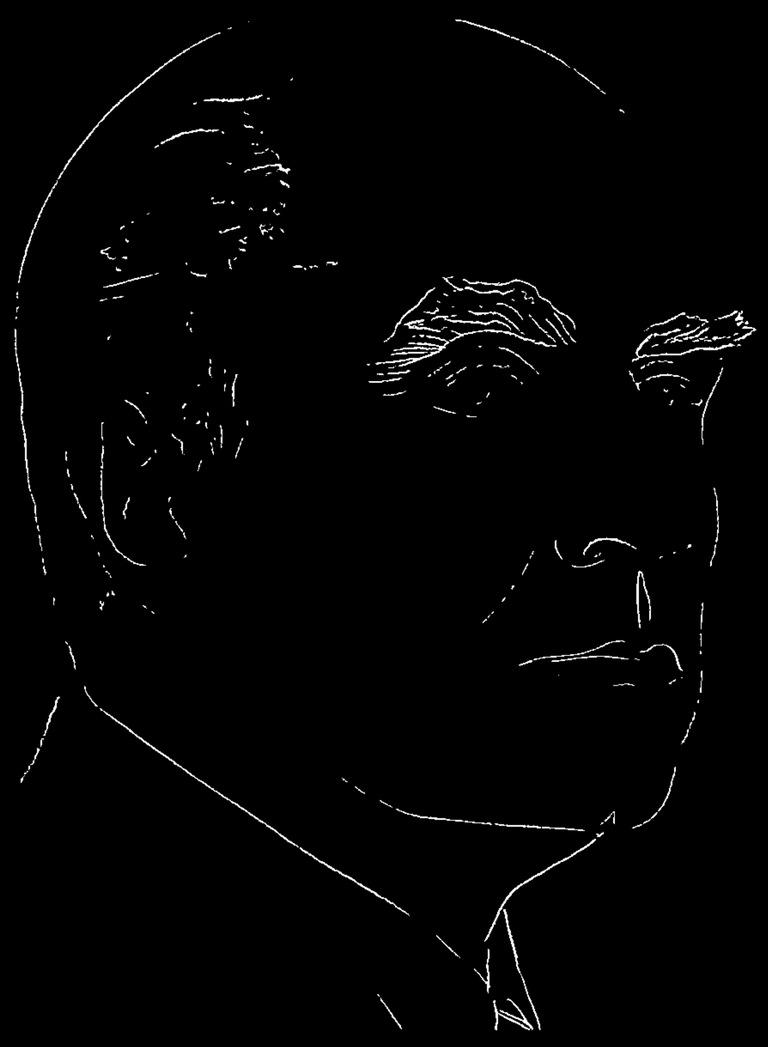
le retour de l'ayatollah Khomeyni, qui, depuis la France, orchestre la révolution en marche. Les rumeurs sur la chute du régime se font de plus en plus ardentes. Le 16 janvier 1979, le shah et sa famille quittent définitivement l'Iran pour l'Égypte, d'où ils rejoignent l'Amérique du Sud, puis les Etats-Unis. Le 1er février, Khomeyni, chef spirituel de la communauté chiite, fait son entrée triomphale à Téhéran et instaure, deux mois plus tard, la République islamique d'Iran. En de telles circonstances, historiques, les tableaux du shah et de la princesse ne furent jamais payés à Warhol[9], qui conserva les toiles dans son atelier jusqu'à sa mort. É. P.

1. « Nous avions surnommé l'ambassade iranienne le "Caviar Club" et Andy y était invité environ une fois par mois », *in* COLACELLO, 1990, p. 284.
2. BOCKRIS, 1997, p. 384.
3. COLACELLO, *op. cit.*, p. 335.
4. WARHOL, *Journal*, 7 juillet 1977.
5. COCKBURN (Alexander), « The beautiful butchers » [« Les beaux bourreaux »], *Village Voice*, 14 novembre 1977.
6. Lors de l'enregistrement live de l'album *Take No Prisoners*, Lou Reed s'adressa au public en disant: « Andy has taken away from us » (« Andy nous a été enlevé »). *Cf.* BOCKRIS, *op. cit.*, p. 427.
7. BOCKRIS, *op. cit.*, p. 427.
8. WARHOL, *Journal*, 1er février 1978.
9. Le manque à gagner atteint 95 000 dollars, *id.*, p. 429.

287

Willy Brandt 1976

Acrylique et encre sérigraphique sur toile
101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.
Potsdam, collection particulière,
courtesy galerie Ascan Crone



François Mitterand, 1982
Graphite sur papier
102,9 x 77,8 cm ; 40$^{1/2}$ x 30$^{5/8}$ inc.
New York, The Andy Warhol Foundation
for The Visual Arts, Inc.

Ce portrait n'a pas été commandé par Willy Brandt (1913-1992) lui-même, mais par un galeriste allemand, Herman Wünsche. La séance de photographie se déroule en 1976, à Bonn, dans la galerie de celui que Warhol avait coutume de surnommer, par amitié, « Herman the German ». À cette époque, Willy Brandt n'est plus chancelier ; il a démissionné en mai 1974, suite à la crise économique entraînée par le premier choc pétrolier. Il demeure malgré tout l'une des figures majeures de la politique allemande puisqu'il conserve la présidence du SPD (le parti social-démocrate) et de l'Internationale socialiste. Avec ce tableau, il s'agit donc moins d'un portrait officiel au service d'un homme au pouvoir que d'un hommage rendu à l'un des acteurs de la construction européenne. Ayant débuté sa carrière comme maire de Berlin-Ouest (1957-1966), Willy Brandt reste en effet connu pour la politique de réconciliation avec les pays de l'Est (*Ostpolitik*) qu'il mit en œuvre en tant que chancelier (1968-1974).
Le cliché que retient Warhol pour portraiturer son modèle donne l'impression d'une certaine proximité avec lui. Loin de la traditionnelle pose droite et tendue réservée d'ordinaire à la classe dirigeante, l'attitude dans laquelle est saisi Willy Brandt nous apparaît étonnamment naturelle. Les épaules de biais laissent deviner une posture confortable, tandis que le geste de la main portant la cigarette à la bouche nous montre le sujet dans une certaine intimité, qui pourrait symboliser la politique de rapprochement engagée par l'Allemagne sous son mandat.
Quelques années plus tard, Warhol travaille de nouveau dans le champ de la scène politique européenne : lorsque François Mitterrand remporte les élections présidentielles de 1981, l'artiste répond en effet à une commande de couverture du *Nouvel Observateur* en exécutant un portrait du nouveau chef d'État[1]. À cette occasion, il réalise également, d'après la maquette du journal, un portrait à la ligne très épurée, dont la sobriété, pensait-il sans doute, serait susceptible de séduire le président. La commande en tout cas n'arriva jamais, condamnant, pour un temps, le portrait à l'anonymat[2]. É. P.

1. Le portrait fait la couverture du *Nouvel Observateur* de mai 1982, titrée « Mitterrand vu de l'étranger ».
2. Identifié récemment, le dessin fut longtemps intitulé *Unidentified Man* : *cf.* cat. exp., Cologne, 2002, repr. pl. 46.



298

Lenin 1986

[Lénine]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

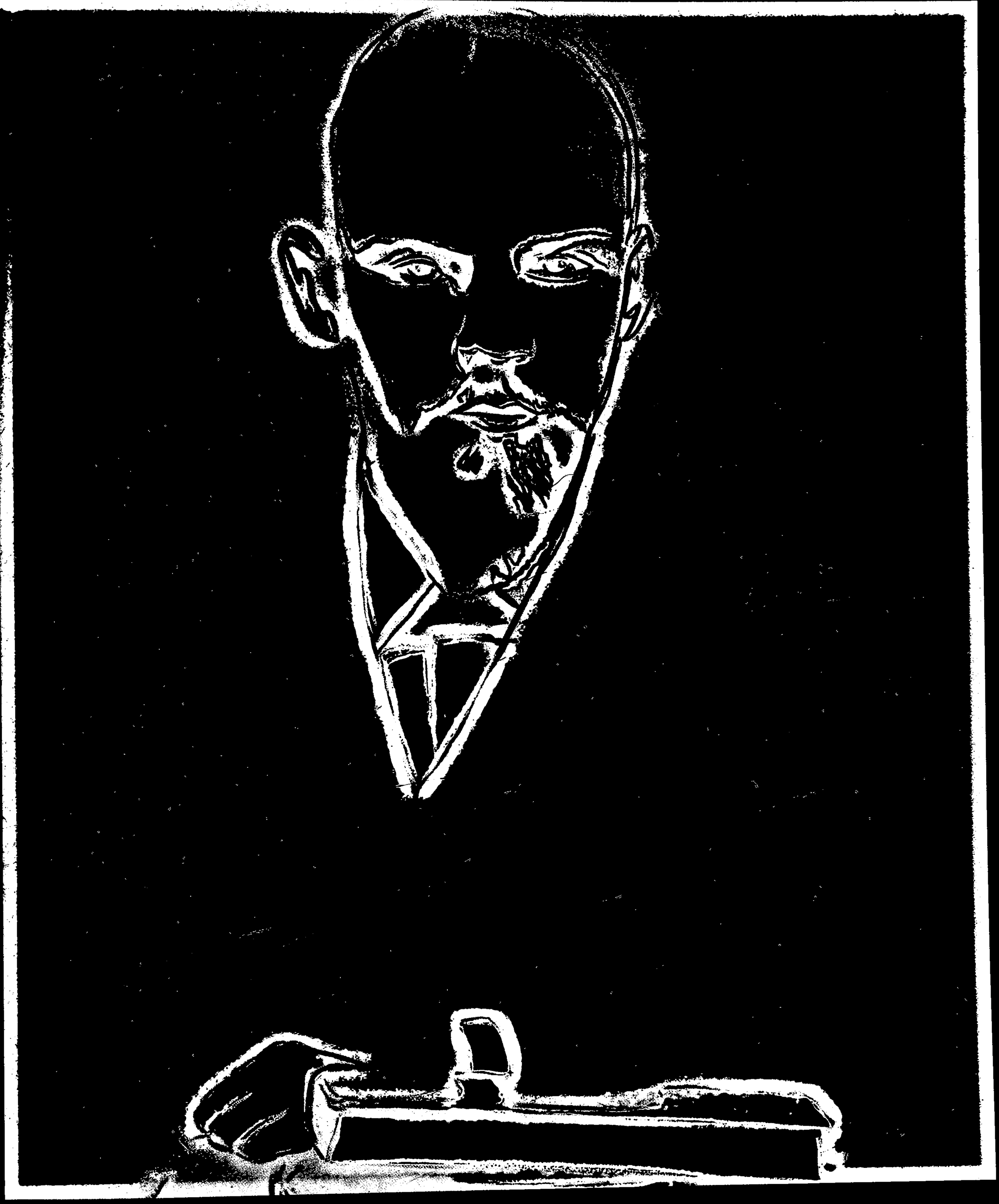
213 x 178 cm ; $83^{55/64}$ x $70^{5/64}$ inc.

Munich, collection Klüser

Vladimir Ilytch Ulianov (1870–1924), dit Lénine, est l'une des grandes figures de l'histoire du XX^e siècle dont l'apparition dans l'univers warholien est à la fois logique et quelque peu inattendue.
Logique parce que Warhol a toujours manifesté un grand intérêt pour l'aliénation « commoniste[1] », pour l'égalisation des individus sous le spectre idéologique, dont le régime soviétique a offert l'exemple le plus brutal. Lénine est celui qui a « russifié » la pensée de Karl Marx, l'a appliquée à la réalité de son pays avec un pragmatisme et un sens moderne de la propagande dont la *Pravda*, qu'il fonda en 1912, fut le fer de lance. Il est surtout celui qui a fait valoir, contre la tendance au compromis des mencheviks, la nécessité d'une dictature du prolétariat.
Inattendue parce que, même s'il est apparu comme l'archétype du « mal » bolchevik dans la propagande américaine, Lénine n'avait pas la stature iconographique d'un Mao et appartenait à un lointain passé.

En 1985, quand le galeriste munichois Bernd Klüser lui soumet le tirage photographique déchiré par endroits d'un portrait de Lénine, Warhol ne paraît pas avoir hésité à s'en saisir pour réaliser ce qui allait être sa dernière série de portraits. La figure austère au regard implacable, que de légères dissymétries ne mettent pas en péril, présentait des qualités graphiques auxquelles il ne pouvait qu'être sensible. Le visage et le col de la chemise forment des triangles irréguliers qui se détachent sur le fond obscur, dans l'original comme dans les différentes versions sur toile et sur papier. Cette image de Lénine en génie solitaire était en réalité le produit du recadrage d'un portrait collectif daté de 1897, où le héros bolchevik était entouré de ceux qui allaient devenir ses ennemis. Warhol s'est approprié ce cadrage *ready-made* et l'a exalté, comme c'était déjà le cas avec les *Mao* (cat. 79–89) et les *Ladies and Gentlemen* (cat. 90–100), dans une dimension monumentale. A. C.

1. *Cf.* l'article de Didier Ottinger, p. 39, dans le présent catalogue.



299

Russel Means (American Indian) 1976

[Russel Means, indien d'Amérique]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

213,5 x 178 cm ; 84 3/5 x 70 inc.

Nyon, collection Bernd Bühner

Russel Means est né en 1939 dans la réserve de Pine Ridge située dans le Dakota du Sud. Il appartient à la nation des Oglala Lakota, plus communément désignée sous le nom de « Sioux ». Comptable de formation, il s'engage dès 1969 dans l'American Indian Mouvement, où il lutte pour la liberté et la reconnaissance de la nationalité indienne. En 1973, il s'illustre comme l'un des chefs de « Wounded Knee », siège de soixante et onze jours qui sensibilisa l'opinion au massacre de trois cents Indiens perpétré en ce même lieu en 1890.

Figure héroïque et emblématique de la cause des Indiens d'Amérique, Russel Means est ici portraituré avec toutes les caractéristiques attendues de son personnage : pose altière, bijoux traditionnels et nattes retombant sur les épaules. Image d'Épinal d'une Amérique primitive, ce portrait renoue avec l'histoire de la conquête du Nouveau Monde, tout en interrogeant l'identité américaine contemporaine.

En choisissant de représenter Russel Means, Warhol s'empare d'un *topos* des mythes fondateurs de l'histoire des États-Unis. Le portrait est à la fois une incarnation et une interprétation de cette histoire. Réduite à une suite de clichés, l'identité de Russel Means est en effet gommée au profit du type, ce qu'atteste le titre de la série à laquelle appartient ce portrait : *The American Indian*.

Cette série, réalisée en 1976, comprend douze toiles de grand format (214 x 178 cm), vingt-quatre toiles de petit format (127 x 107 cm) et un ensemble de dessins. L'histoire du choix du sujet est symptomatique puisqu'il s'agit à l'origine d'une commande de la galerie californienne ACE, qui propose à Warhol de travailler sur le thème de l'Indien. Une enquête est alors menée auprès des tribus de Californie et du Canada pour déterminer quel serait l'homme le plus représentatif de l'Indien contemporain. Russel Means se souvient : « Je n'ai pas fait faire mon portrait. Certainement pas. Andy Warhol me l'a demandé. Et j'ai accepté parce que la galerie ACE a versé 5 000 dollars au mouvement indien pour mon portrait [...]. Le seul sentiment que j'ai eu quand Andy Warhol m'a demandé de poser pour lui et m'a photographié, c'est qu'il m'honorait[1]. »

É. P.

1. Interview de Russel Means recueillie à Genève le 22 septembre 1977. *Cf.* cat. exp. Genève, 1977, p. 27 *sq.*





300 : Sigmund Freud

XIII -

Avec les *Dix portraits de juifs du XX^e siècle*, choisis selon des critères énigmatiques, Warhol réalise, à l'instigation d'un galeriste new-yorkais, une série aussi unique qu'exemplaire. De Sigmund Freud à Sarah Bernhardt, de Martin Buber aux Marx Brothers, se lit sur le mode elliptique un moment de l'histoire humaine.

300-309

Ten Portraits of Jews of the Twentieth Century 1980

[Dix portraits de Juifs du xx^e siècle]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Dix panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

300-304 et 306-309 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

305 : Collection particulière

« Suis allé à Washington à la Goldman Fine Arts Gallery et au Judaic Museum du Jewish Center de Washington [...]. C'était pénible. Toute personne pourrait penser qu'ils avaient une question intelligente à me poser : "Est-ce que vous avez utilisé tous ces bouts de papier différents pour illustrer les facettes distinctes de la personnalité de Gertrude Stein ?" Je me suis contenté de répondre oui. »

C'est en ces termes que Warhol rend compte, à la date du dimanche 16 mars 1980, dans son *Journal*, de l'inauguration de l'exposition « Dix portraits de Juifs du XX^e siècle ». La musique des questions intelligentes a manqué à son désir et la critique n'a fait, à l'époque, que claironner des certitudes obtuses et surenchérir dans l'hostilité. Le *Philadelphia Inquirer* parlait « d'exploitation des Juifs ». Le *Village Voice* qualifiait l'exposition « d'exploitation hypocrite et cynique ». Hilton Kramer, dans le *New York Times*, écrivait : « La façon dont l'exposition exploite ses sujets juifs sans manifester la moindre compréhension de leur importance est insultante — ou le serait, en tout cas, si l'artiste n'avait pas déjà traité tant de sujets non-juifs avec le même mauvais goût clinquant. »

La présentation de ces mêmes portraits, vingt-huit ans plus tard, le 16 mars 2008 au Jewish Museum à New York, n'a guère provoqué de réactions plus musicales. « Si la série semble superficielle, une interprétation sympathique pourrait convenir que c'est précisément le sujet : elle est une extension de l'obsession de Warhol pour la célébrité », pouvait-on lire, les yeux écarquillés, dans un article du *New York Times* du 28 mars, froidement intitulé « Les Juifs de Warhol : c'est drôle, vous ne ressemblez pas à un sujet pour Warhol ». Plus drôle encore ? Dans *The Jewish Press* du 3 avril 2008 : « [...] quand Warhol a créé



301 : Louis Brandeis



302 : Gertrude Stein
303 : Golda Meir



les *Dix portraits de Juifs du xx^e siècle* (1980) [...], son intention initiale était de faire le plus d'argent possible avec ce projet. » Ou encore, dans le même article : « Warhol avait bien calculé que la haute bourgeoisie juive et ses institutions culturelles allaient acheter les sérigraphies en série, payant ainsi son droit d'entrée dans l'avant-garde chic. » Plus pervers enfin, dans *The Jewish Daily Forward* du 21 mars, avec un article intitulé « Les *People* élus de Warhol » : « J'ai dit à un ami que le projet de 1980 d'Andy Warhol, une série de dix portraits (à partir de photos) de célèbres Juifs (morts), faisait aujourd'hui le même effet d'arnaque que lorsque les portraits fraîchement estampillés avaient été montrés pour la première fois [...] : l'artiste flattant bassement un marché juif. Mon ami a corrigé mon propos en me rappelant qu'une arnaque se définit comme "une escroquerie ou une tromperie supposant un rapport inégal entre les parties", alors que cette série d'œuvres avait été chaleureusement accueillie par un monde de l'art juif ravi d'obtenir l'attention de la superstar Warhol. »
Clichés d'une rhétorique antisémite (hypocrisie, cynisme, mauvais goût, clinquant, physionomie singulière, cupidité, penchant pour le complot) retournée contre Warhol par une critique hallucinée et confuse. Immense talent ironique du portraitiste, capable de provoquer un tel affolement des identités – qui appelle une ou deux questions intelligentes.

Les dix portraits ont été commandités en 1979 par le marchand Ronald Feldman, lequel répondait à une demande du marchand israélien Alexander Harari.
Ce dernier aurait souhaité obtenir une série



de dix « Golda Meir », dont Warhol avait déjà peint cinq portraits en 1975. Feldman lui a alors suggéré de faire dix portraits différents pour une série qui serait intitulée *Dix portraits de Juifs du xx^e siècle*. L'artiste, dit-on, aurait été immédiatement enthousiasmé. Les circonstances du choix des dix sujets sont demeurées assez obscures, Warhol restant, comme à son habitude, parfaitement énigmatique en ce qui concerne ses motivations et ses intentions. À la question de savoir pourquoi il a choisi ces dix sujets en particulier, il répond : « Parce que j'aimais les visages. »

Au moment où la liste des noms semble sur le point d'être établie, il écrit dans son *Journal* (30 juillet 1979) : « Si seulement nous pouvions obtenir de faire les portraits des Arabes. Ils ne sont pas encore vraiment arrivés en Amérique, mais ils sont partout en Angleterre. Et ils sont bourrés de fric. » Qu'a-t-il alors en tête ? La beauté des visages et le respect des équilibres stratégiques et financiers ? Que dissimulent les noms de Woody Allen, de Bob Dylan, de Charlie Chaplin, d'Amedeo Modigliani, de Sammy Davis Junior ou de Karl Marx qu'il évoque, parmi la centaine retenue,

avant qu'il ne soit décidé que le choix ne porterait que sur des morts ? Justement, la vie comme mort vivante, cette substance qui s'est déployée comme jamais au XX^e siècle, Warhol en a fait le sujet de tous ses tableaux - et particulièrement des portraits et des autoportraits, à partir du moment où il a senti que la dévastation se concentrait sur l'humain en tant que tel (pour le dire vite, de l'élimination de masse à la manipulation génétique, en passant par la chirurgie esthétique) -, mettant à nu le nerf de l'inversion permanente qu'est devenu le monde : haut/bas,



304 : Sarah Bernahrdt
305 : Martin Buber



306 : George Gerschwin
307 : Albert Einstein



richesse/misère, crâne/boîte de soupe,
ombe atomique/fleur, dollar/vache,
haise électrique/carton de Ketchup,
élébrité/catastrophe.
est peu probable, dans cette perspective,
ue Warhol ait voulu faire, comme
écrivent les premiers organisateurs
e l'exposition, « les portraits de figures
uives éminentes représentant un panthéon
'accomplissements dans les domaines
es arts, des sciences, de la philosophie,
u droit et de la politique ».
e serait faire peu de cas de son humour
t de sa délicatesse.

Dix portraits pour rendre compte de ce qu'a été l'expérience des Juifs au XX^e^ siècle, c'est peu, c'est beaucoup (comment ne pas penser aux dix sphères de l'arbre séfirotique, ou arbre de vie, émanations de l'infini reliées entre elles par les vingt-deux lettres de l'alphabet hébraïque dans la Kabbale). De cette expérience et de ce chiffre, Warhol, avec une discrétion qui exclut cynisme ou « exploitation », tire tout le parti qu'il peut dans une série dont la luminosité et l'énergie affirmative semblent constituer un contrepoint de l'exécution froide et élégante de

observable dans la plupart de ses autres portraits. La vie des morts, de ces dix morts-là, s'inscrit dans une dimension décalée par rapport au monde de la mort vivante. « Qu'a vu Warhol en définitive ? », interroge Philippe Sollers. Et de citer cette phrase du dandy aguerri : « Les gens passent sans s'inquiéter vraiment que quelqu'un soit mort. » Le slogan engagé de Warhol en la circonstance aurait pu être : *No pasaran.*



Martin Buber, Albert Einstein, Sigmund Freud, George Gershwin, Franz Kafka, les Marx Brothers (bien entendu, et au-delà de la plaisanterie, Warhol choisit les Marx Brothers parce qu'il ne peut peindre ni Karl Marx, mort trop tôt, ni Chaplin qui n'était pas Juif). Warhol, rebuté par le titre officiel de l'exposition, les appelle ses « génies juifs ». Qu'il faut aussi entendre au sens de « représentation artistique » et de « bon génie » penché sur votre berceau ou influençant votre destinée. Warhol, à qui l'on demande pourquoi il a choisi Gertrude Stein, ne trouve rien d'autre à dire que : « Parce qu'elle est de Pittsburgh » – comme lui. La boutade a une valeur moins anecdotique qu'on ne pourrait l'imaginer, quand on remarque que quatre des sept hommes choisis sont, comme lui, originaires de Tchécoslovaquie ou y ont vécu : Brandeis est originaire de Bohème, Freud de Moravie ; Einstein a vécu à Prague ; Kafka y est né.
L'indifférence affichée vis-à-vis de la liste des « Juifs du XX^e siècle » a peut-être été plus calculée qu'on ne le croit.
Elle camoufle la pudeur informée de Warhol qui a su signifier, par cette seule proximité géographique, la conscience intime qu'il avait de cette expérience.
Et après ? « Nous devrions faire dix quelque chose d'autre [...] juifs. Genre, dix rock stars juives. » (*Journal*, 11 avril 1980). P. G.



308 : Franz Kafka
309 : Les Marx Brothers



XIV - Générations

Si les portraits de commande évitent toute espèce de sentimentalité, ceux de la mère de Warhol, peints deux ans après sa disparition, ouvrent un autre registre, plus inattendu, où se fait jour un sens aigu des liens du sang. Ces portraits dissimulent à peine une approche sacrée de la famille, qui devient très explicite dans les photographies et dessins des *Modern madonnas*.

310-311

Julia Warhola
1974

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

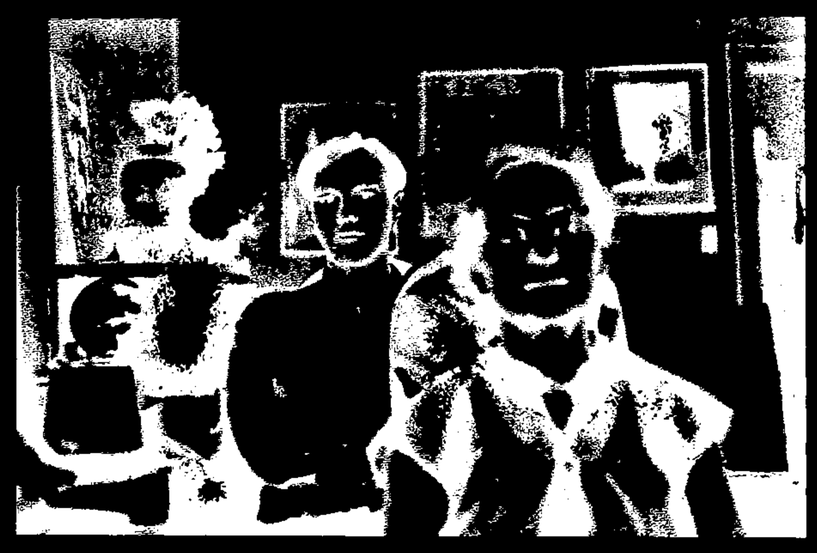
Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Le portrait de la mère de Warhol, Julia Warhola (1892-1972), est, de tout point de vue, exceptionnel. Née Julia Zavacky, à Mikova dans l'ancienne Tchécoslovaquie, au sein d'une famille très modeste, elle épousa Andrej Warhola en 1909 et, après la naissance de leur fille qui ne survivra pas, émigra enfin en 1921 pour rejoindre son mari installé depuis huit ans à Pittsburgh. Neuf ans après la mort de celui-ci, elle emménagea définitivement chez son fils à New York en 1952 : « Ma mère avait fait irruption un soir dans mon appartement avec quelques valises et des sacs, m'annonçant qu'elle avait quitté la Pennsylvanie pour de bon "pour venir vivre avec [s]on Andy"[1]. » Ce jour-là, le fils était loin de penser que sa mère allait vivre avec lui (et en compagnie d'une armée de chats tous nommés Sam) jusqu'en 1970, date de son retour à Pittsburgh deux ans avant sa mort. Il n'imaginait peut-être pas plus que, après avoir beaucoup dessiné en sa compagnie durant son enfance, elle deviendrait son premier collaborateur, obtenant elle-même des distinctions du milieu publicitaire, notamment dues à sa calligraphie si caractéristique.

Avant de peindre son portrait, il l'avait filmée en novembre 1966[2]. Elle y apparaît comme une femme énergique que rien ne saurait impressionner. En même temps, il est évident qu'elle vit dans son propre monde : elle préférait s'exprimer dans le dialecte ruthénien de ses Carpates natales que son fils Andy comprenait parfaitement. Bernard Weinraub a restitué son anglais approximatif dans la transcription de l'entretien qu'elle lui accorda : « Andy toujours voulait images. Des bandes dessinées je lui achetais. Coupe, coupe, coupe bien. Coupe les images. [...] Enfant, maintenant homme, il vient et dit quelqu'un voulait lui donner 300 dollars pour image (elle rit)[3]. »
Robert Rosenblum concluait sa préface de 1979 en évoquant cette femme dépourvue de tout « glamour », que l'on pourrait juger incongrue dans une galerie de célébrités rivalisant de sophistication. En réalité, ce portrait, où elle apparaît par-dessus l'impasto avec une incontestable autorité, si proche et pourtant perdue pour toujours, n'est pas le simple fruit de la piété filiale de Warhol. Il est au cœur de ses interrogations sur l'existence et témoigne de la vanité pourtant indispensable des apparences quand vient le moment de méditer sur l'être dans l'étrange succession de ses incarnations. A. C.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 27.
2. Vers 1970, il consacra une vidéo à sa mère, intitulée *Julia Warhola in Bed*.
3. WEINRAUB (Bernard), « Andy Warhol's mother », *Esquire*, n° 66, novembre 1966, p. 99, 101 et 158.





Andy Warhol et sa mére, Julia Warhola, New York, 1958
Photo : Duan Michals

Sean Lennon
1985-1986

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 203,2 cm ; 40 x 80 inc.

Pittsburgh , The Andy Warhol Museum



Fils des musiciens et pacifistes John Lennon et Yoko Ono, Sean Lennon (né en 1975) fut régulièrement représenté par des visionnaires créatifs (comme John Cage ou Bob Dylan) – un intérêt qui se poursuivit après la mort tragique de son père en 1980. Une grande amitié débute entre Warhol et Sean Lennon peu avant la fête donnée à l'occasion du neuvième anniversaire du jeune garçon (9 octobre 1984), l'artiste indiquant dans son *Journal* dès le 11 avril 1984 : « Le petit Sean Lennon est absolument devenu raide dingue de moi ».
Cet attachement n'est pas surprenant, si l'on se réfère à la véritable passion de Warhol pour les enfants. Les expositions organisées par la galerie Bischofberger en 1983 à Zurich et à Newport (Rhode Island), qui montrent de petites toiles représentant des jouets (la série *Toy*) accrochées à hauteur d'enfant sur un papier peint reprenant le motif du tableau *Fish*, témoignent de l'estime que portait Warhol à la perception de l'art par les enfants.

Le portrait de Sean, qui aurait été peint en cadeau pour le Noël 1984[1], satisfit Warhol à tel point « qu'il en fut transporté et déclara qu'il ne ferait plus qu'un portrait par an jusqu'à la fin de sa vie[2] ». Nobuyuki Hiromoto écrit que l'artiste pensa un temps « à produire des portraits de mêmes personnes chaque année afin de s'assurer ainsi une source régulière de revenus, un peu à la manière des peintres de cour[3] ». Mais ses véritables intentions quant à la production annuelle de portraits de Sean demeureront à jamais mystérieuses puisqu'il mourut un mois plus tard.

La composition du portrait de Sean, dans sa version combinée, de face et de profil, évoque bien sûr la série de Warhol des *Thirteen Most Wanted Men*, inspirée des photographies d'identité judiciaire des criminels les plus recherchés par le FBI (cat. 13-14).
La juxtaposition de trois différentes facettes du visage, saisi simultanément sous plusieurs angles, s'inscrit également dans la grande tradition classique des triples portraits[4]. L'utilisation de la répétition de l'image et d'un fond recouvert de peinture argentée évoque la série d'Elvis dégainant son pistolet (cat. 204), rappelant ainsi au spectateur le lien entre Sean, la violence et la mort. M. S. / A. B.

1. WARHOL, *Journal*. 19 décembre 1984.
2. COLACELLO, 1990, p. 477.
3. HIROMOTO (Nobuyuki), « Andy Warhol : Conditions of Art », *in* cat. exp., Tokyo, 2000.
4. On pense, notamment, au *Triple portrait de Richelieu* par Philippe de Champaigne, c. 1642, Londres, National Gallery.

313

Mrs. Bilotti and Daughter 1981

[M^me^ Bilotti et sa fille]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

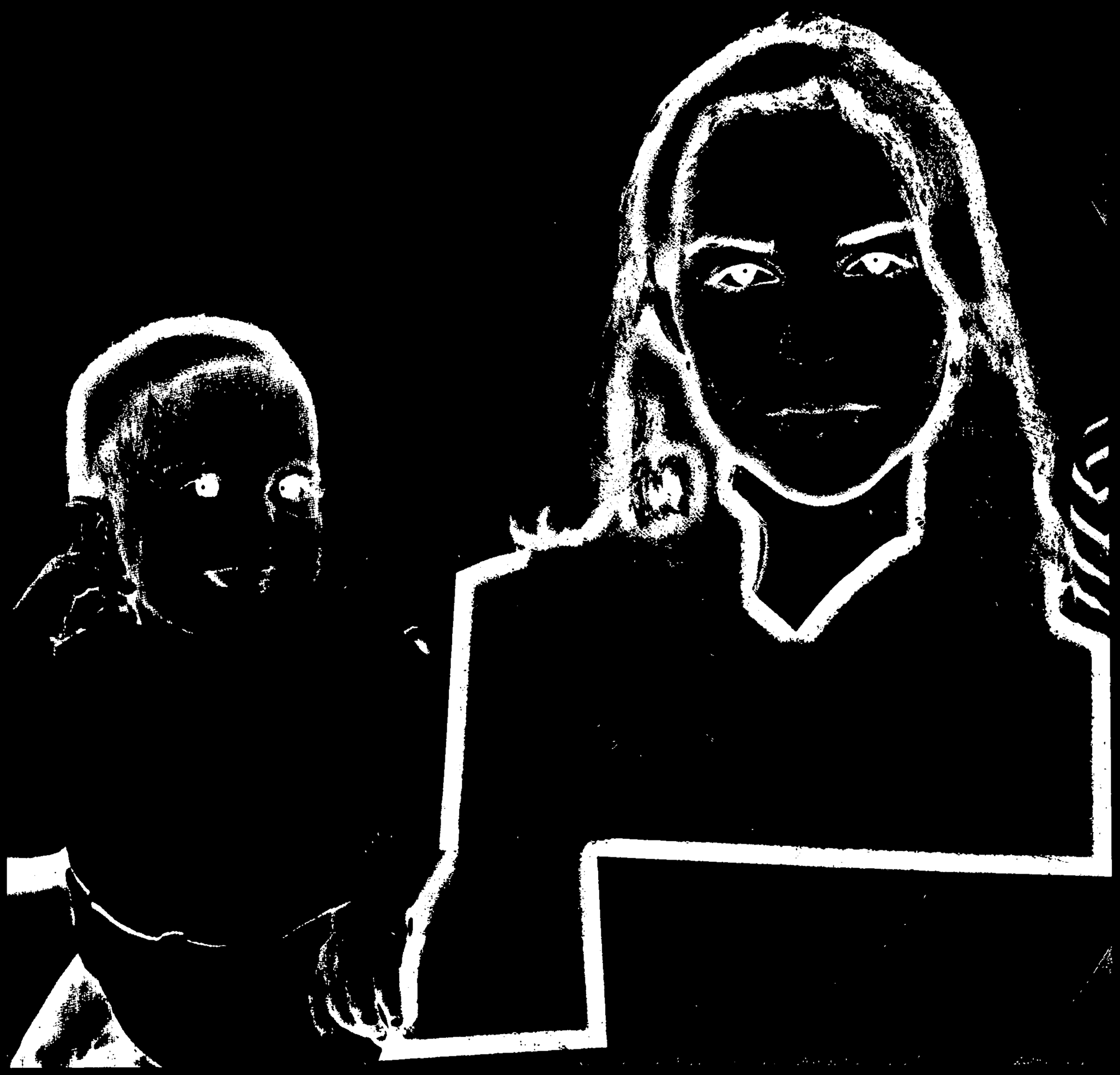
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



M^me^ Bilotti, Margaret (Tina) Embury Schultz de son nom de jeune fille, née aux États-Unis, est l'héritière des fameuses parfumeries Old Spice. Elle a épousé l'homme d'affaires italien Carlo Bilotti en 1968. La rencontre de son mari avec Warhol se fait d'abord par l'intermédiaire du magazine *Interview*, dans lequel le businessman achète des espaces publicitaires, puis par la commande qu'il passe auprès de l'artiste d'une série de peintures florales pour promouvoir ses fragrances[1]. Warhol souhaite alors réaliser son portrait, mais Bilotti lui suggère de peindre plutôt son épouse, Tina, et leur fille, Lisa. L'artiste, qui changeait souvent la couleur des cheveux de ses modèles, choisit de donner à « Tina, blonde aux yeux bleus, la même couleur spectaculaire que sa fille[2] ». Ce portrait est l'un des très rares cas où Warhol accepta de représenter deux personnes ensemble sur une même toile[3]. Il se révélera par la suite un précieux souvenir de Lisa, emportée par une leucémie à l'âge de vingt ans. Dans leur appartement new-yorkais, le tableau était exposé entre deux versions de *Mona Lisa*, également peintes par Warhol.

Plus tard, Bilotti désira créer un musée pour exposer son impressionnante collection d'art moderne et contemporain. Se sentant lié à Rome, il prit contact avec le maire de la ville pour discuter de son projet en 2006, quelques mois avant sa mort, le Museo Carlo Bilotti ouvrait ses portes. Parmi ses œuvres se trouvent une version de ce double portrait mélancolique réunissant son épouse et sa fille, des œuvres de Giorgio De Chirico, Salvador Dali, Roy Lichtenstein, Pablo Picasso et bien d'autres... E. S. / A. B.

1. BENNETT (Lennie), « The Art of Collecting », *St. Petersburg Times*, 6 mars 2005.
2. MOORE (Susan), « "God, you are demanding" : as the Museo Carlo Bilotti opens in Rome... », *Apollo*, juin 2006.
3. Site du Museo Carlo Bilotti : http://en.museocarlobilotti.it/.



314

Teresa & Zena Scharf 1984

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

Collection particulière

315

Kenny & Zena Scharf 1984

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc.

New York, collection particulière,

courtesy galerie Paul Kasmin

Champion d'une figuration libérée, inspirée du cartoon, de la télévision et du graffiti, Kenny Scharf (né en 1958 à Los Angeles) appartient à une génération, qui, dans un savant mélange de culture alternative et de réussite commerciale, a accompagné l'explosion du marché de l'art contemporain au début des années 1980. Comme Jean-Michel Basquiat, Kenny Scharf emprunte au langage et aux techniques de la rue. Ils pratiquent tous deux une peinture qui a gardé du « pop » une attirance pour la culture « basse », mais a omis la radicalité des logiques de reproductibilité au profit d'un retour de la signature, d'un style autographe. Au côté de Keith Haring, Kenny Scharf figure parmi les poulains de la galerie de Tony Shafrazi. Dans le New York de cette époque, Warhol est la légende vivante d'un underground décomplexé par son succès financier,

celui de « l'art des affaires ». « Il était mon héros, la raison pour laquelle je suis venu à New York, explique Kenny Scharf. [...] Il était tout pour nous. [...] Je le vois comme le grand-père de tout. Il était le père et nous étions les enfants[1]. » Warhol fréquente avec assiduité ses jeunes amis. Dans son *Journal*, il commente leurs succès et leur cote : « Les peintures de Kenny se vendent maintenant pour 30 000 dollars [...]. Keith [Haring] n'a jamais voulu que ses prix soient aussi élevés », note-t-il le 1er décembre 1984. Même si c'est avec la distance qui lui convient, l'idée d'une filiation n'est pas totalement rejetée par l'intéressé.

Ce sentiment est évidemment prégnant dans le diptyque composé en 1984 autour de la famille Scharf (Kenny, Teresa et leur fille, Zena) – une famille divisée en deux volets : le premier regroupe le père et l'enfant ; le second, la mère et l'enfant. La présence du nourrisson dans les deux images interdit toute jonction visuelle dans un même espace-temps. Certains éléments de la composition (la découpe en bas à gauche du premier panneau, celle en bas à droite du second) semblent orienter les deux volets vers une destination commune, mais leurs traitements divergent. Le portrait de Zena est appliqué sur un fond orné du logo General Electric, là où celui de Kenny est posé sur un monochrome. Le décadrage de l'épaule du peintre permet un jeu sur le motif rayé de sa tenue corsaire, clin d'œil lointain aux costumes marins de Picasso et plus certainement aux maillots portés par Warhol au milieu des années 1960. O. M.



1. Propos repris dans BOCKRIS, 1997, p. 464.

Senator Burda
1973

[Sénateur Burda]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

316 : Baden Baden, Museum Frieder Burda

317 : Zurich, galerie Bruno Bischofberger

318-321

Aenne Burda
1973

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Quatre panneaux : 50,8 x 40,6 cm ; 20 x 16 inc. chaque

New York, courtesy galerie Tony Shafrazi

322

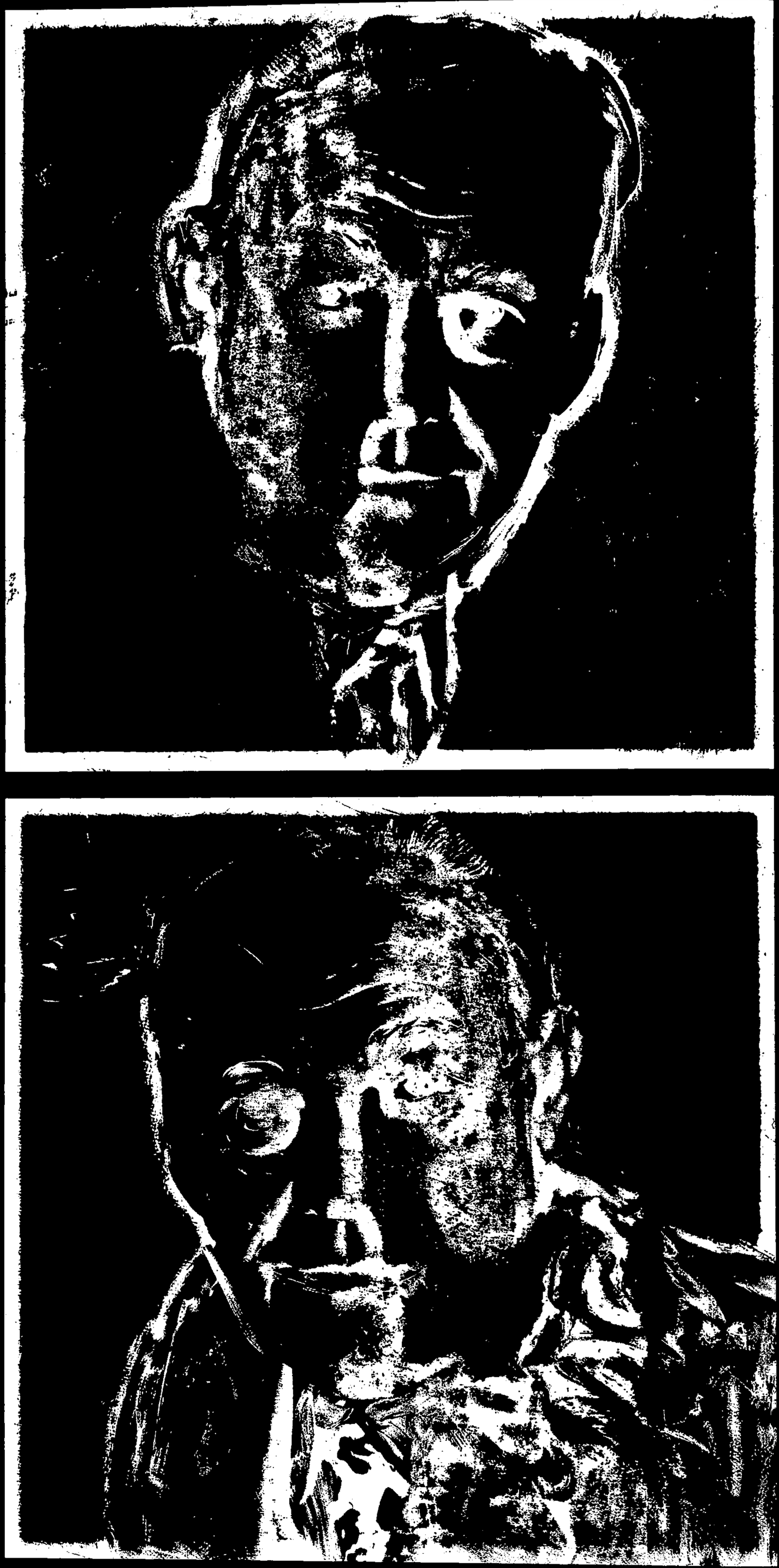
The Three Gentlemen
1982

[Les Trois Gentlemen]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

101,5 x 203 cm ; 40 x 80 inc.

Baden Baden, Museum Frieder Burda



Anna Magdalene Lemminger naît en 1909 à Offenbourg. À vingt et un ans, elle croise le destin de Franz Burda, propriétaire et directeur de la maison d'édition dans laquelle elle travaille. Celui-ci est animé de la même soif de réussir que la jeune femme ; sensible à sa beauté et à son ambition, il l'épouse en 1931.
Premier éditeur d'Allemagne à la fin des années 1930, Franz Burda (1903-1986) est, dès 1945, l'imprimeur officiel de tous les timbres et livres d'école des zones occupées par la France. Bien que certains lui aient reproché d'avoir profité de la politique d'aryanisation pour établir sa fortune, le Senator Burda[1], magnat de la presse allemande, demeure l'une des grandes figures de la reconstruction d'après-guerre. En 1949, son épouse crée sa propre maison d'édition ; avec la parution du magazine *Burda Moden*, consacré à la mode féminine, elle devient l'une des femmes les plus riches d'Allemagne. Chaque mois, la publication séduit un nombre croissant de lectrices à travers le monde. Diffusé dans quatre-vingt-neuf pays et traduit en seize langues, *Burda Moden* est également le premier magazine occidental à traverser le rideau











de fer, puisqu'il est vendu en URSS dès 1987. Les Burda commandent leurs portraits à la fin de l'année 1972. Leurs tableaux sont tous caractérisés par un style très pictural et une palette éclatante. Le Senator, tel un patriarche de l'ancienne garde, donne l'image d'une personnalité imposante et duelle, à l'instar de la moitié de son visage laissée dans l'ombre. Cette impression est encore renforcée par l'inversion du sens de la photographie dans la version rouge ici exposée. En comparaison, les portraits d'Aenne sont animés d'une énergie joyeuse : le sourire est généreux, le regard espiègle, le rythme (donné par l'alternance de deux clichés différents) dansant.

Ensemble, ils auront trois fils, Hubert, Franz et Frieder, à qui ils laisseront un véritable empire : « Burda », premier groupe de médias allemand au monde. Plusieurs années après leurs parents, les enfants eux aussi ont été immortalisés par Warhol. Regroupée sur un seul panneau, la fratrie a été rebaptisée « les trois gentlemen ». Disposés côte à côte, ils apparaissent tous en costume cravate, sur un fond graphique et moderne – incarnation d'une nouvelle génération de businessmen. É. P.

1. Il tire cette dénomination de ses fonctions de sénateur honoraire de l'université de Karlsruhe.









323-326

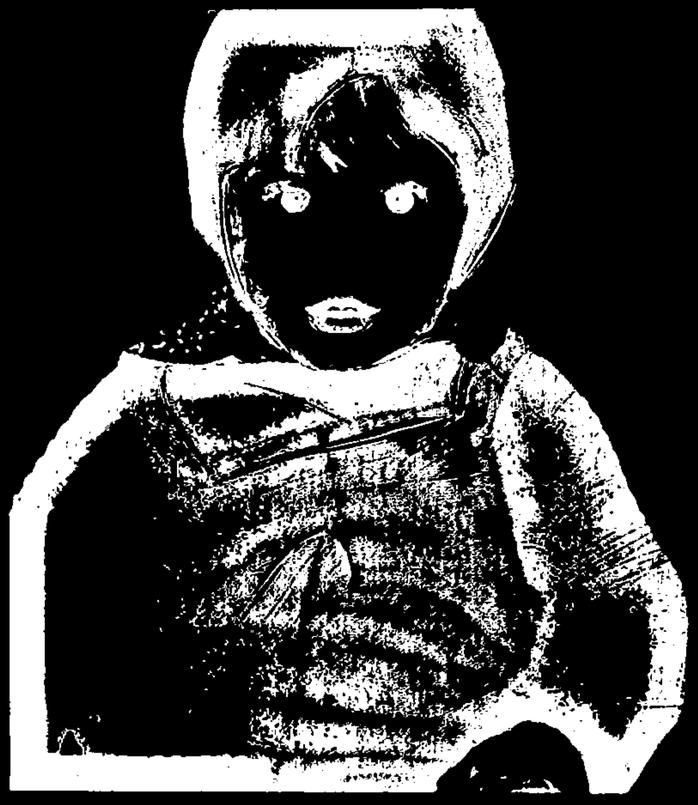
Yoyo 1972

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Quatre panneaux : 101,6 x 101,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

Zurich, collection Bruno Bischofberger





327-328

Nina 1976

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 102 x 96 cm ; 20 x $38^{1/10}$ inc. chaque ;

102 x 192 cm ; 40 x $75^{3/5}$ inc. l'ensemble

Zurich, collection Bruno Bischofberger

Contrairement aux portraits de Kenny, Teresa et Zena Scharf (cat. 314-315), ces tableaux de Yoyo Bischofberger et de sa fille Nina n'ont pas été conçus comme un ensemble cohérent mais sont venus grossir, au fil du temps, la galerie personnelle que Bruno Bischofberger inaugura en commandant, le premier, son portrait à Warhol (cat. 224). Compte tenu du rôle majeur que joua le marchand suisse dans le succès de l'artiste en Europe (il est l'intermédiaire, entre autres, des commandes du couple Agnelli, cat. 141-144, de Gunter Sachs, cat. 161-162, et de Brigitte Bardot, cat. 191-192), il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il ait lui-même sollicité le peintre pour immortaliser ses proches.
Le portrait que Warhol réalise de son épouse Christina, plus connue sous le nom de « Yoyo », date de 1972, année où il travaille, sous l'impulsion du marchand, à la fameuse série des *Mao* qui marqueront publiquement son retour à la peinture. Le traitement des quatre panneaux, par le choix d'harmonies de couleurs contrastées et la présence affirmée des traces de pinceau, correspond pleinement à cette phase de reconquête jouissive de la matière.
Avec ses longs cheveux libres, sa pose de trois quarts, son regard franc - presque défiant – et sa moue boudeuse, Yoyo Bischofberger donne l'image d'une femme-enfant au charme dévastateur, encore très éloignée de la figure maternelle.
Quatre ans plus tard, lorsqu'il exécute le portrait de sa fille Nina, Warhol choisit une palette aussi limitée que lumineuse. Surprise par le flash du Big Shot, la petite fille écarquille les yeux dans un mouvement plein de vie qui contraste formidablement avec les attitudes posées des clients habituels. Dans le regard de Nina, la mine ébaubie, on devine l'étonnement réciproque de l'artiste et de son modèle traqué par l'objectif ; à travers ce saisissant diptyque, c'est à la fois toute la spontanéité et tout l'émerveillement propres à l'enfance qui sont inscrits et pétrifiés dans la surface de la peinture. É. P.

329

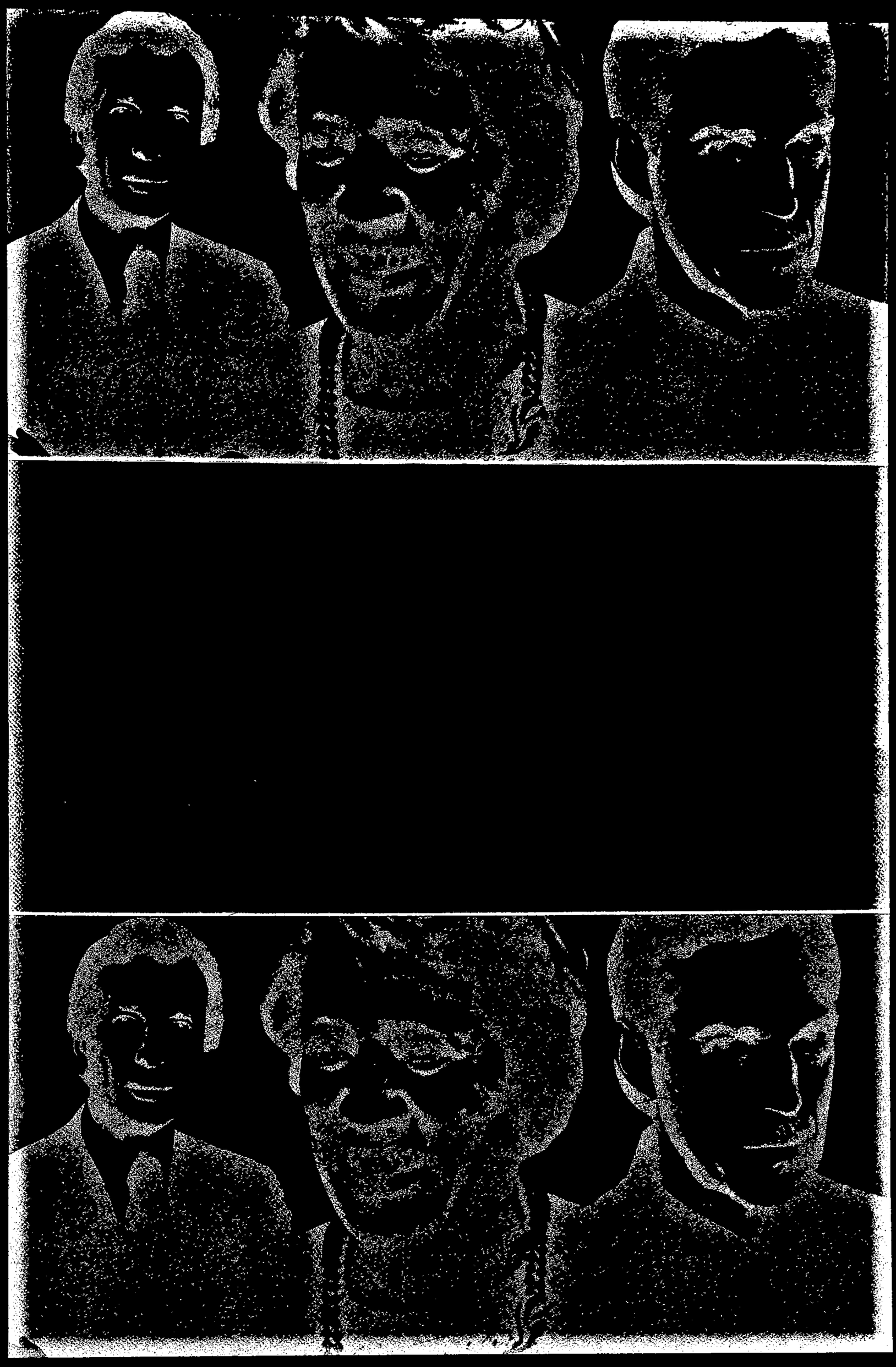
Arne, Eva and Fred 1980

[Arne, Eva et Fred]

Acrylique, poudre de diamant et encre sérigraphique sur toile

Trois panneaux : 50,8 x 101,6 cm ; 20 x 40 inc. chaque ; 152,4 x 101,6 cm ; 60 x 40 inc. l'ensemble

New York, courtesy Arne and Milly Glimcher, galerie PaceWildenstein LLC



Quand le Polaroïd Big Shot a supplanté le photomaton pour la réalisation des portraits, un déplacement s'est opéré de l'espace urbain à l'espace privé de l'atelier. Le cérémonial change du tout au tout, le modèle se confrontant avec le peintre, au lieu, comme dans le cas d'Ethel Scull, d'être son complice. Dans ce qui est le dernier portrait basé sur des photomatons, apparaît Eva Glimcher (1899–1982) au centre, entourée de son fils, Arne (né en 1938), et de son associé, Frederic Bernhardt Mueller (1936–1989). Eva Glimcher y est souriante, tandis que, photographiés en buste, les deux hommes affichent des expressions sérieuses. On est très loin des facéties auxquelles se livraient Warhol et ses complices dans les photomatons de Times Square. La composition elle-même rompt avec les caractéristiques des portraits de commande et ne peut être rapprochée que du portrait des frères Burda, peint deux ans plus tard (cat. 322). L'assemblage des trois panneaux horizontaux gris bleu, rouge et bleu, où l'image tend à s'effacer, fait songer, par sa simplicité et sa rigueur, à une œuvre de Mark Rothko (même si, dans son entretien de 1963 avec David Bourdon, Warhol avait réfuté le moindre rapport avec la peinture de ce dernier[1]).

Arne Glimcher avait fondé la Pace Gallery à Boston en 1960 et la transféra à New York en 1963, date à laquelle Fred Mueller en devint l'associé. La liste des artistes avec lesquels elle a travaillé est longue : John Chamberlain, Jim Dine, Alex Katz, Elizabeth Murray, Robert Rauschenberg et Richard Tuttle, parmi d'autres. Depuis la fusion avec Wildenstein & Co en 1993, la galerie présente aussi des expositions historiques. Arne Glimcher est par ailleurs producteur et metteur en scène : *The Mambo Kings* (1992), *The Good Mother* (1988) et, plus récemment, *Picasso and Braque Go to the Movies* (2008). A. C.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 35.



330-331

[redacted]

Madonna 1981

[Moderne Madone]

Graphite sur papier HMP

Deux dessins : 102,6 x 78,7 cm ; $40^{25/64}$ x 31 inc. chaque

330 : Bâle, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

331 : Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

332-335

Madonna and Child 1981

[Madone à l'Enfant]

Polaroïd™, polacolor 2

Quatre planches : 10,8 x 8,6 cm ; $4^{3/4}$ x $3^{1/8}$ inc. chaque

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

« Quand je regarde autour de moi, à l'heure actuelle, le plus gros anachronisme que je puisse voir est la grossesse. Je ne peux pas croire que les femmes soient encore enceintes[1]. » Les motivations de Warhol pour entreprendre cette série de polaroïds et de dessins restent énigmatiques. À la date du 27 mars 1981, il note dans son *Journal* : « Je suis sûr que cette série va être un problème. C'est une chose beaucoup trop étrange, ces mères et ces enfants, et cette nourriture au sein. » Le mystère de la génération fascine l'artiste, ainsi qu'en témoigne la vidéo tournée pendant la prise de vue. Manifestement impressionné par l'intimité du rapport unissant l'enfant à sa mère, il se tient à distance respectueuse, comme s'il affrontait une scène qui est pour lui de l'ordre du tabou. Le fait que cette séance de prise de vue n'ait donné lieu qu'à quelques dessins, et non à des peintures, montre encore sa perplexité à l'égard du sujet[2]. Warhol fit venir à la Factory plusieurs modèles de jeunes mères recrutées dans une agence de mannequins spécialisée. Tous les dessins se concentrent sur l'acte de l'allaitement et excluent parfois la figure maternelle. Alors que sont rares les doubles portraits où les modèles se touchent (voir cependant cat. 256-257, 313-315), Warhol se focalise sur ce contact étroit, révélateur d'un rapport fusionnel. Il y perçoit sans doute une pratique archaïque mise en déroute par la pédiatrie moderne dans les années 1930 et à laquelle l'industrie alimentaire a retiré ses vertus d'excellence nutritive. Le symbole, pourtant, a repris tous ses droits depuis la fin des années 1970. Si Warhol ne pouvait manquer d'être sensible à cette question de l'alimentation, la dimension religieuse du sujet est plus importante encore et le titre évoque évidemment la Vierge Marie. Il actualise un récit mythique, lui donne corps, en préservant précisément la dimension profane de l'acte nutritif : dans le droit fil de la tradition chrétienne, il insiste ici sur l'humanité du fils de Dieu. Dans la perspective de sa réflexion sur l'image et l'incarnation, cette série de dessins aussi fragiles qu'affirmatifs a une importance indiscutable. A. C.

1. WARHOL, *Philosophie*, p. 103.

2. *Cf.* cat. exp., Cologne, 1999.











336

Raphaël Madonna - $ 6.99 1985

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

396,9 x 294,6 cm ; 156¼ x 116 inc.

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Réalisée à partir d'une reproduction de la célèbre *Madone Sixtine* (1513–1514, Dresde, Gemäldegalerie) destinée à orner le tombeau de Jules II, *Raphaël Madonna - $ 6.99* reprend le thème de la mère à l'enfant que Warhol a abordé quelques années plus tôt dans la série des *Modern Madonnas* (cat. 329–330). Le tableau conserve en partie la composition du maître de la Renaissance italienne : la Vierge à l'Enfant y apparaît à l'avant d'un rideau théâtral (symbolisant le passage entre le monde céleste et le monde terrestre), entourée de saint Sixte et sainte Barbe. La Madone est à nouveau figurée dans la partie inférieure, renversée cette fois, et substituée à la balustrade sur laquelle Raphaël avait représenté le diadème papal et deux *putti* mélancoliques[1]. Partout les formes sont réduites à de simples contours, pures lignes noires qui se détachent nettement sur la toile laissée blanche et laissent une impression d'inachèvement. Les seules touches de couleurs sont concentrées dans trois zones bien définies : le manteau bleu de la Vierge, la carnation rosée de l'Enfant Jésus et le cartouche surdimensionné portant l'inscription « $ 6.99 ». Entre la version originale et la réappropriation de Warhol, les nuées divines ont disparu, comme si elles s'étaient évaporées dans le flot des images quotidiennes de la société de consommation de masse.

Alors que les photographies de *Modern Madonnas* sacralisaient de simples mères allaitant leur enfant, *Raphaël Madonna - $ 6.99* semble procéder d'un mouvement inverse – celui d'une banalisation des icônes religieuses et d'une marchandisation des images de dévotion populaire. Par son traitement graphique mêlant iconographie publicitaire et religieuse, le tableau annonce également la série des *Last Suppers* de 1986, notamment la version qui juxtapose à la Cène le logo des Wise Potato Chips[2]. Vision contemporaine d'une sacralité dissoute dans la trivialité du monde terrestre, le tableau souligne surtout le mystère de l'Incarnation en donnant un visage particulièrement humain aux personnages divins.

À l'entrée du 5 mars 1858, le *Journal* des Goncourt insistait déjà sur la nature terrestre des vierges de Raphaël : « Raphaël a créé le type classique de la vierge par la perfection de la beauté vulgaire [...]. Ses vierges sont des mères mûres et bien portantes, des épouses de saint Joseph[3]. » Contrairement aux apparences, *Raphaël Madonna - $ 6.99* n'est donc pas une provocation blasphématoire à l'encontre de la religion chrétienne – bien au contraire, elle est le prolongement de l'humanisation de la représentation du divin mise au service de la foi. É. P.

1. Le tableau de Raphaël est d'ailleurs souvent réduit à ces deux *putti*, détail largement reproduit (cartes postales, posters, calendriers, etc.) et devenu aujourd'hui bien plus populaire que la composition intégrale.

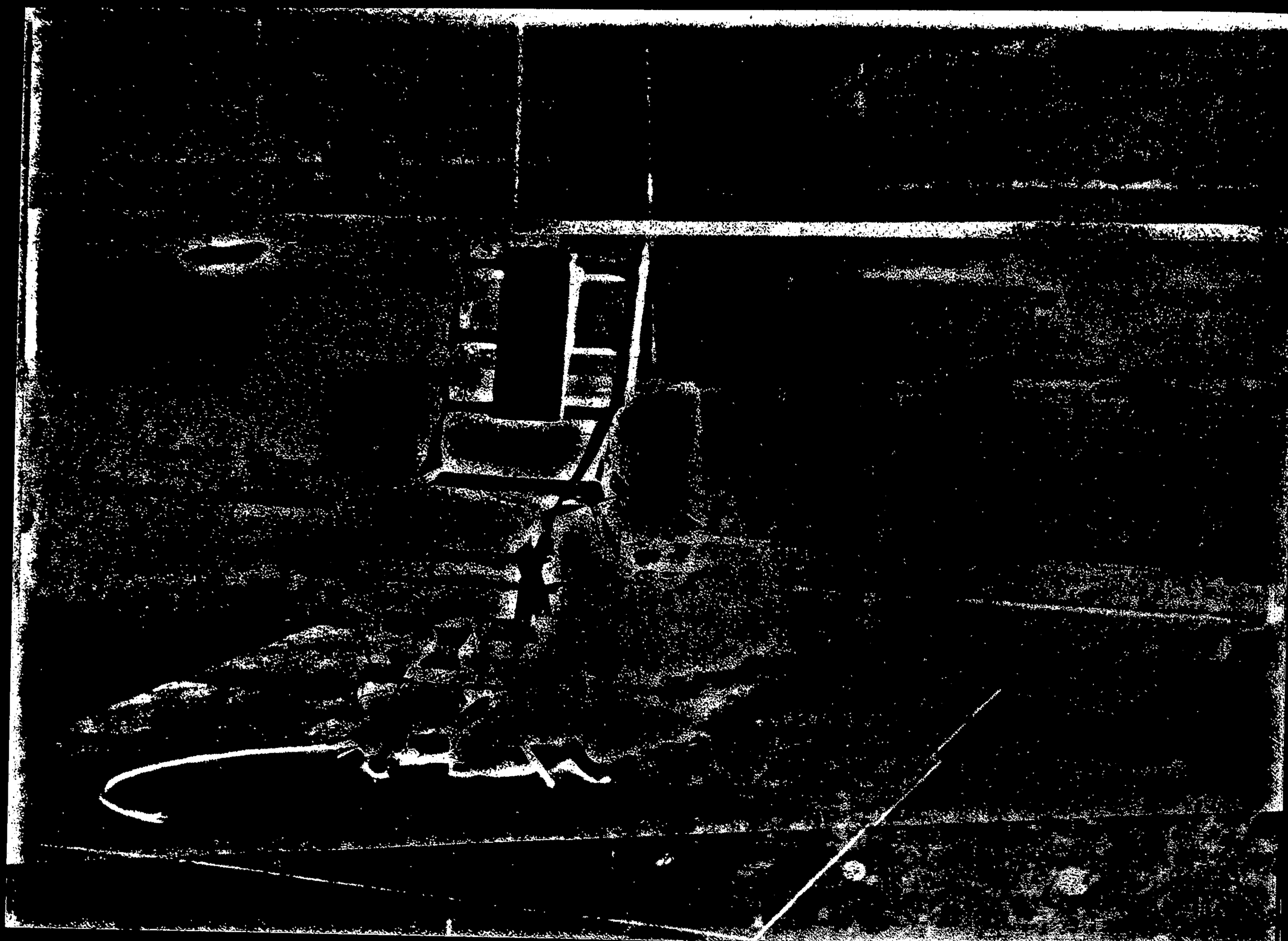
2. *The Last Supper (Wise Potato Chips)*, 1986, acrylique et encre sérigraphique sur toile, 299,7 x 640 cm, The Brant Foundation, Greenwich, CT, *in* cat. exp., Monaco, 2003, repr. P. 492–493.

3. *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire. Premier volume, 1851-1861.* Paris, G. Charpentier et Cie, 1888, p. 228.



Raphaël, *Madone Sixtine*, 1513–1514
Huile sur toile
265 x 196 cm
Dresde, Gemäldegalerie


699



XV - La dernière cène

Jackie Kennedy, *Chaises électriques* : dans les années 1960, l'œuvre de Warhol puise aux désastres de l'époque. La mort est à la fois visible et invisible, omniprésente et absente. Les *Crânes* monumentaux de 1976 manifestent son empire, tandis que *Le Christ 112 fois*, repris de *La Dernière Cène* de Léonard, ouvre aux formes d'un autre monde.

337

Big Electric Chair
1967-1968

[Grande chaise électrique]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

137,2 cm x 185,4 cm ; 54 x 73 inc.

Paris, Centre Pompidou – musée national d'art moderne,

don de la Fondation De Menil (1976)

CR, vol. 2B, n° 2036

Warhol avait songé à intituler sa première exposition personnelle européenne, en 1964 à la galerie Sonnabend à Paris, « Death in America », insistant sur le fait que le style de vie américain restait spécifique jusque dans ses manières de mourir[1]. Ce titre a pu être inspiré par l'essai de la Britannique Jessica Mitford, *The American Way of Death* (1963), analyse critique de l'évolution des pratiques et du vocabulaire funéraires qui provoqua en son temps une retentissante polémique et devint un best-seller[2]. Le coût de la mort, écrivait-elle avec un humour warholien, croît plus rapidement que celui de la vie : la mort est un marché concurrentiel comme un autre.

Les premières *Chaises électriques*, qui forment un sous-ensemble des *Catastrophes*, datent de cette même année. Elles sont élaborées à partir d'une photographie de l'agence de presse World Wide Photo datée du 13 janvier 1953 et ainsi légendée : « Voici une vue de la chambre de la mort et de la chaise électrique à la prison de Sing Sing à Ossining, État de New York, sur laquelle seront électrocutés les condamnés Julius et Ethel Rosenberg, espions de l'industrie atomique. » Les Rosenberg furent exécutés le 19 juin de la même année.

La plupart des œuvres de cette première série reprenaient plusieurs fois l'image sur un même tableau, et l'effet dramatique en était parfois renforcé par l'adjonction d'un panneau monochrome. Une deuxième série d'œuvres, déclinées sur une large gamme chromatique, dites *Petites chaises électriques*, fut réalisée fin 1964-début 1965 : chacun des tableaux ne comporte qu'une seule image. À l'occasion de la grande exposition au Moderna Museet de Stockholm de 1968 organisée par Pontus Hulten, Warhol exécuta douze nouvelles peintures, dites *Grandes chaises électriques*, dont celle présentée ici. Le cadrage, dans ces tableaux, est beaucoup plus serré : les portes, le plafond et le panneau « Silence » ont disparu, le regard est immédiatement confronté à la chaise électrique. Dans les *Accidents de voitures*, la mort est à l'œuvre et s'acharne sur ses victimes. L'étrange pouvoir de cette image tient en grande partie à l'absence de figure humaine : la mort reste totalement abstraite, mais, dira-t-il en 1981, « elle vous donne vraiment l'air d'une star ». A. C.

1. *Cf.* son entretien avec Gene Swenson, WARHOL, *Entretiens*, p. 40.
2. Son livre systématisait les observations sarcastiques d'Evelyn Waugh dans son roman *The Loved One* (1948, trad. fr. *Le Cher Disparu*, 1984).

338-339

Self-Portrait 1978

[Autoportrait]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Deux panneaux : 102,6 x 102,6 cm ; 40 x 40 inc. chaque

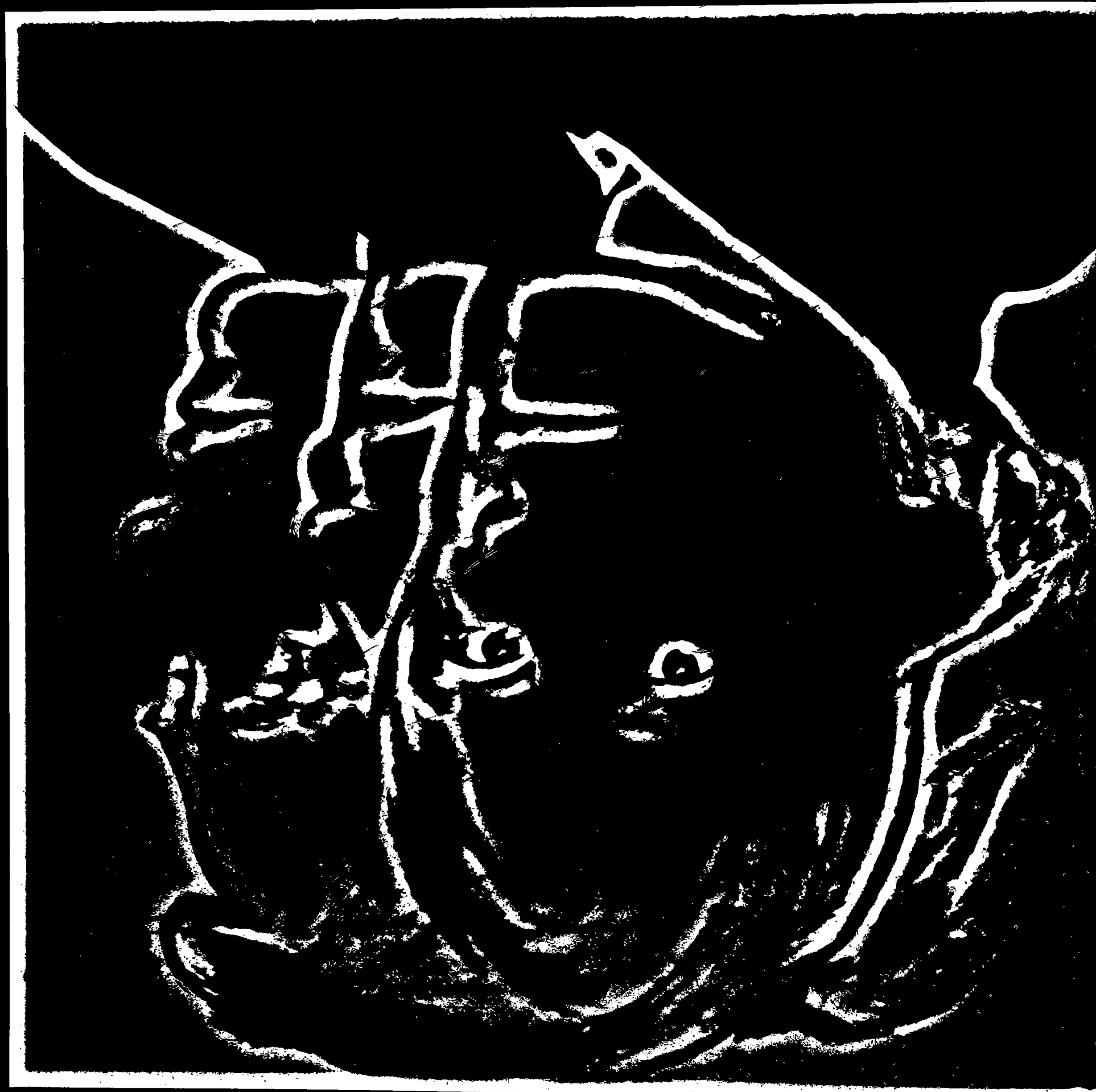
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Dans une œuvre qui a toujours souhaité en rester à la surface des choses, l'autobiographie est un exercice difficile mais obligé. Elle est pour Warhol la meilleure façon de contrôler son image, et surtout d'éviter d'en fixer une. Ses nombreux écrits et entretiens en sont la meilleure preuve. L'autoportrait, genre considéré avec régularité par l'artiste depuis les années 1960, pourrait participer au même éloge de la fuite. Mais Warhol y a au contraire développé une recherche sur l'intemporalité qui va s'amplifier à mesure que son œuvre se prolonge. Ce goût pour un sentiment d'éternité donne à ses propres portraits un caractère posthume. Plus que la série des *Crânes* de 1976, ou que l'*Autoportrait avec un crâne* de 1977, deux variations autour de la vanité (et donc plaçant l'artiste du côté des vivants), le *Self-Portrait* de 1978 appartient au royaume des ombres, des spectres et des fantômes.

Davantage que dans ses portraits de commande, Warhol introduit régulièrement dans ses propres représentations des éléments qui en appellent à la fiction (le crâne, mais aussi l'imperméable, les lunettes, le maquillage...). L'Autoportrait de 1978 n'est pas accessoirisé, mais utilise la base technique du travail (les interactions entre photographie, peinture, sérigraphie) pour construire une image aux évocations surnaturelles. Le portrait ne serait pas tant celui de l'artiste que celui de son aura. Son apparence étrange renoue avec les inventions formelles des photographes spirites du XIX^e^ siècle et les hallucinations psychédéliques des années 1960.
Ce sentiment vient du traitement en négatif du tableau, mais surtout du trouble provoqué par la coexistence emmêlée de trois profils successifs. Obtenu par la surimpression de trois écrans sérigraphiques sur le même support, l'autoportrait contient les traces supposées d'une rotation. La superposition des trois visages sur une toile marquée par des traces de pinceau imprime le buste de l'artiste comme celui d'un passe-muraille.

Jouant avec les codes de la photographie et de la peinture, l'œuvre montre l'enregistrement répété par trois fois du passé et la coexistence anachronique de différentes émanations de celui-ci : un souvenir, un fantôme et un revenant.
O. M.





340-355

Jackie 1964

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Seize panneaux : 50,8 x 40,6 cm ; 20 x 16 inc. chaque

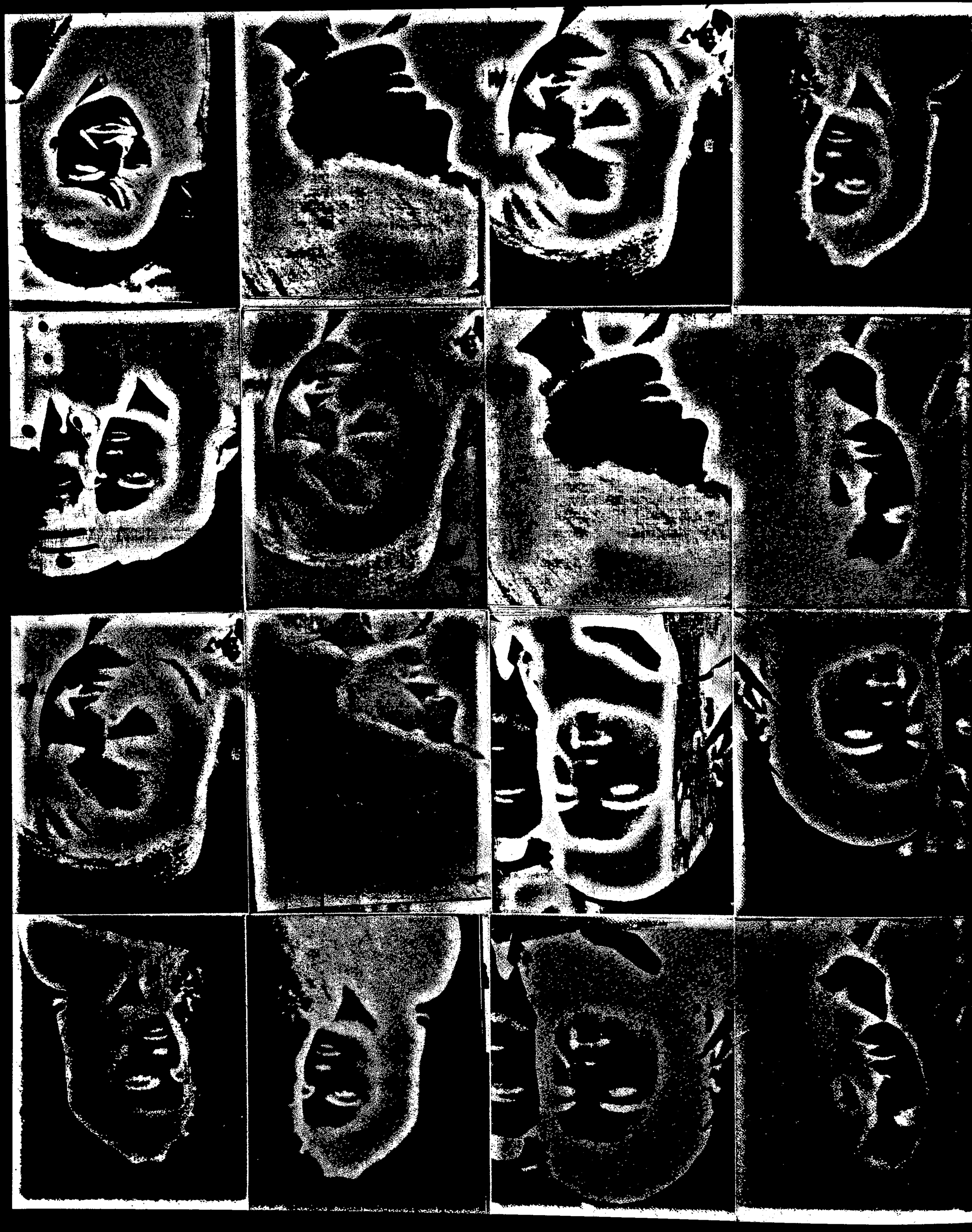
New York, collection José Mugrabi

CR, vol. 2A, nos 1094, 1058, 1235, 1152, 1121, 1102, 975, 1193, 1081, 1007, 1033, 1086, 1219, 1016, 1146 et 1179

« Quand le président Kennedy fut assassiné cet automne [1963], j'entendis la nouvelle à la radio tandis que je peignais seul à l'atelier. Je ne pense pas avoir manqué une bribe. [...]. J'avais trouvé formidable que Kennedy soit président : il était beau, jeune, élégant, mais cela ne me touchait pas tellement qu'il soit mort. Ce qui me gênait, en revanche, était la façon dont la télévision et les radios programmaient la tristesse de chacun[1]. »
Les semaines suivant l'événement, Warhol accumule les documents relatifs au drame. Il sélectionne, dans les journaux et magazines, huit images de Jacqueline Kennedy. Deux clichés, pris dans le cortège officiel de Dallas, montrent une épouse encore souriante, qui, venue soutenir son mari dans sa campagne de réélection, se prête volontiers au jeu des photographes. Quelques heures après l'assassinat, deux autres images la figent, pensive, assistant à l'investiture présidentielle de Lyndon Baines Johnson. Dans l'avion de l'US Air Force, pendant qu'il prête serment, Jackie, sous le choc, porte encore les vêtements tachés du sang de son mari. Les quatre dernières images de la série présentent le visage fermé de la jeune veuve lors des funérailles qui se tiennent à Washington le 25 novembre.

À partir de ces photographies, Warhol produit plus de trois cents panneaux de Jackie tout au long de l'année 1964. Ces petites toiles, d'un peu plus de cinquante centimètres, existent de manière autonome ou groupée. Les combinaisons les plus fréquentes sont des assemblages de huit et seize panneaux qui permettent de faire figurer au moins une image de chaque moment du drame. Toutes les reproductions ont été recadrées en gros plan sur le visage de Jackie, puis sérigraphiées sur fond uni. La palette de la série, du bleu acide au bleu profond, blanc et doré, donne une tonalité mélancolique à l'ensemble et participe efficacement à la réappropriation affective de l'image publique de la première dame des États-Unis.
Jouant de la multiplication et de l'inversion des images, le regroupement de portraits offre plusieurs points de vue qui se succèdent et se compriment dans le temps. Expérience du flot d'images publiques s'imposant au spectateur, zoom, effet de déjà-vu, flash-back de séquences perturbant la lecture linéaire de l'œuvre – la construction du tableau est éminemment cinématographique. Le genre du portrait y est traité avec une dimension biographique – ou plutôt « microbiographique », dans la mesure où il n'est ici question que de quatre jours de la vie d'une femme.
Dès novembre 1964, un ensemble de *Jackies* est exposé à la galerie Castelli, dans une salle à l'écart des *Flowers* : continuum de la série des morts, nouvel avatar des catastrophes. On oublie trop souvent qu'il s'agit aussi d'une peinture d'histoire contemporaine. Ces portraits mémoriels sont le témoin et l'instrument du passage, dans la conscience collective, de Jacqueline Kennedy – la figure politique – à *Jackie*, l'héroïne de tragédie grecque, incarnation d'un calvaire moderne. É. P.

1. WARHOL, *Popisme*, p. 92.



356-359

Skull 1976

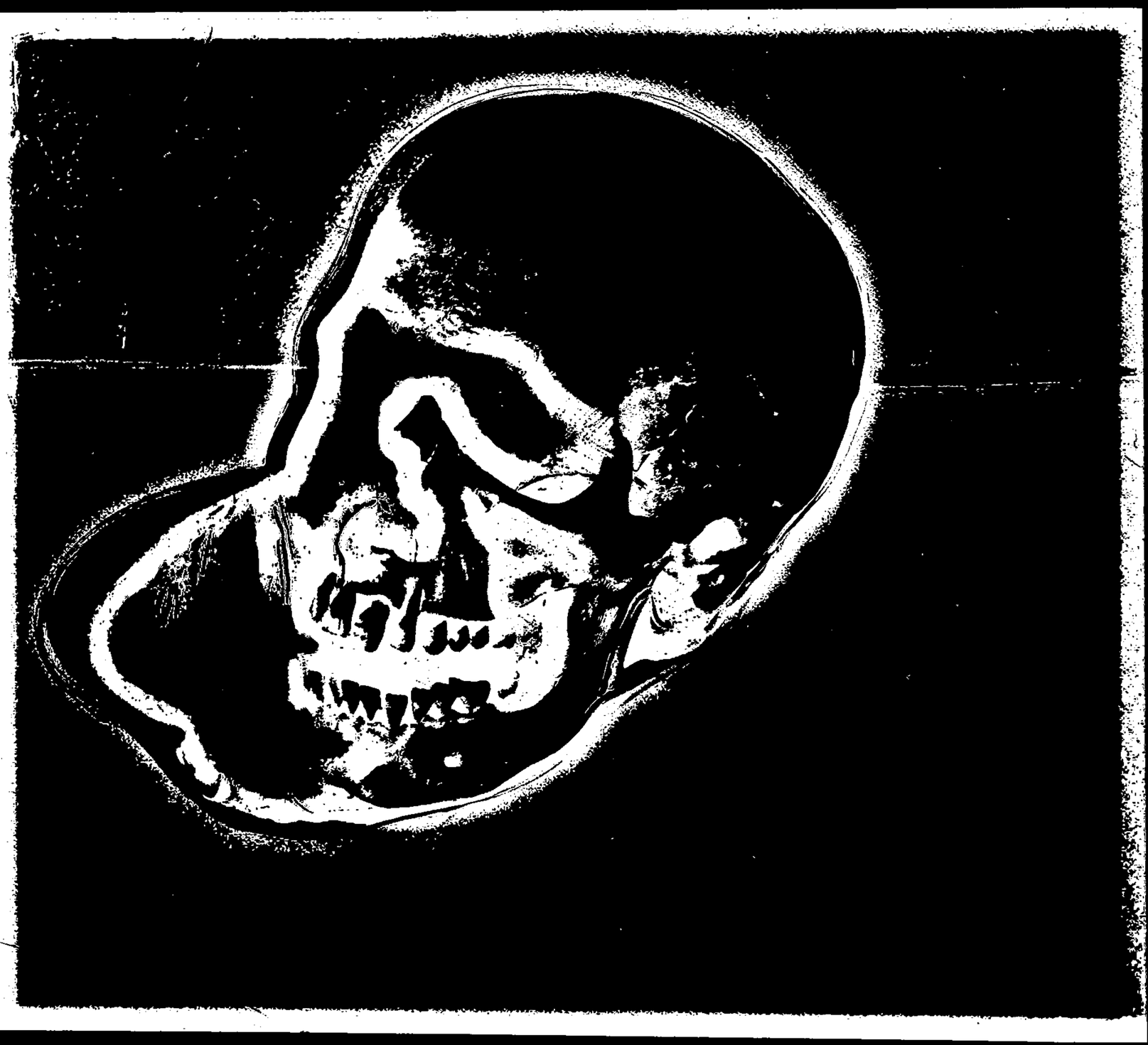
[Crâne]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

Quatre panneaux : 183,2 x 204,5 cm ; 72 1/8 x 80 inc. chaque

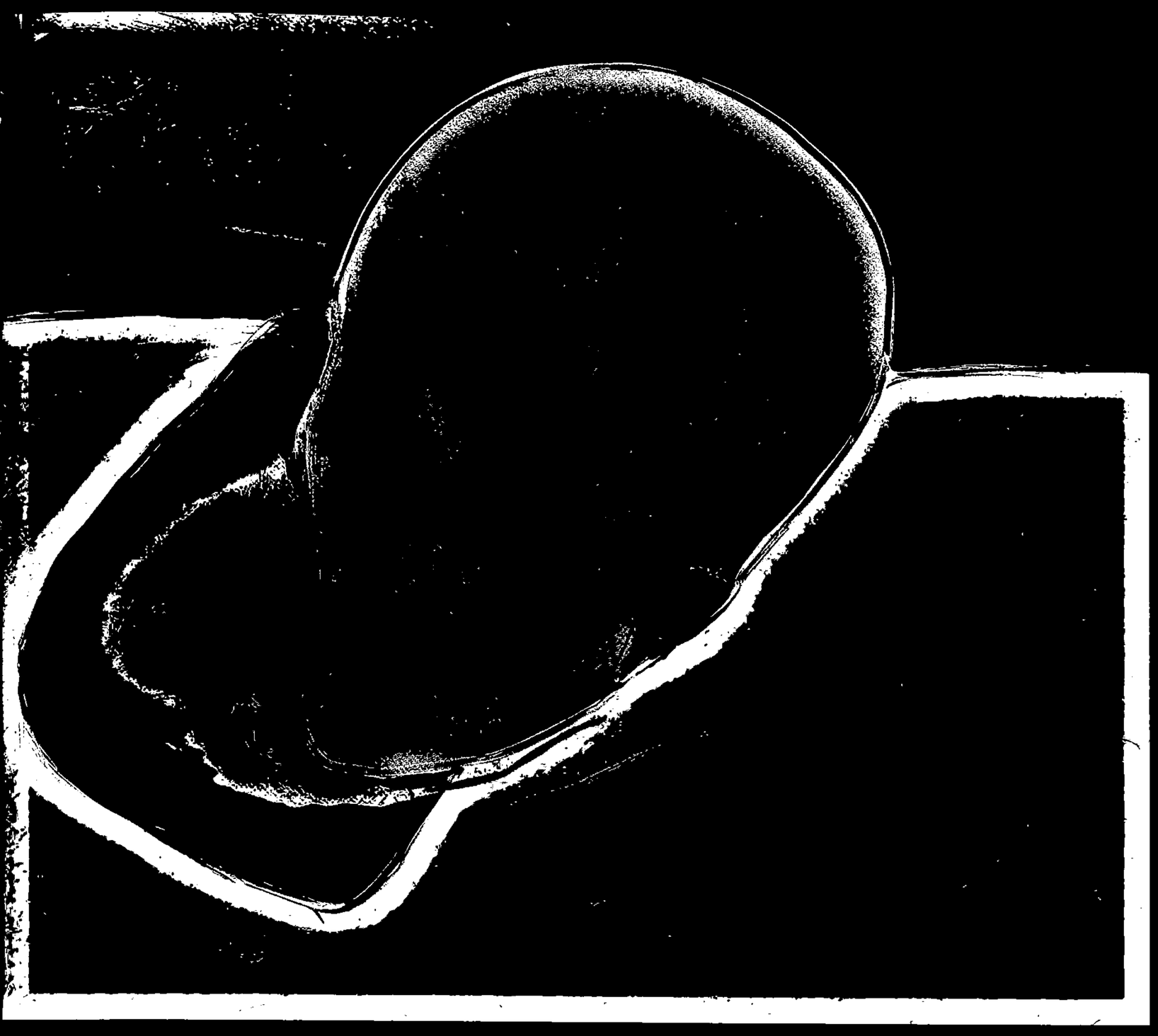
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum





Warhol avait acheté au marché aux puces à Paris un crâne qu'il demanda à son assistant de l'époque, Ronnie Cutrone, de photographier sous différents angles. Comme pour la série *Marteau et faucille* créée à la même époque, Cutrone avait disposé l'objet sur des tréteaux recouverts, ainsi que le mur, d'un papier blanc immaculé[1]. Warhol avait sans doute minutieusement réglé avec lui les éclairages, se rendant compte que l'ombre projetée du crâne photographié de trois-quarts évoquait le profil d'un nouveau-né. La vie et la mort sont réunies en une seule et même image, le *memento mori* se trouve, de façon presque subliminale dans certains tableaux, de façon plus marquée dans d'autres, emporté dans une perspective cyclique. Ces œuvres réactivent de façon secrète le souvenir des *pysanky*, ces œufs de tradition slave que peignait la mère de Warhol à Pittsburgh, où était représenté en symboles graphiques l'éternel cycle de la vie et de la mort.

La palette est particulièrement diversifiée dans cette série et provoque des effets parfois déconcertants. Dans l'une des très grandes versions (335,9 x 381,6 cm), conservée au Andy Warhol Museum, l'ossement peint en un rose qui rappelle





la couleur de la peau se détache sur un fond vert. Dans l'une de celles présentées ici, le rouge éclate sur un fond noir et gris ; dans une autre, la zone où vient s'inscrire l'ombre est d'un rouge plus liquide. Comme souvent chez Warhol, non seulement les significations sont multiples, mais leurs connotations sont aussi bien tragiques qu'ironiques. « On a été si souvent en Italie, disait-il à Glenn O'Brien, et tout le monde me demandait si j'étais communiste parce que j'ai peint Mao. Alors maintenant je peins des marteaux et des faucilles pour le communisme et des *Crânes* pour le fascisme[2]. » Ronnie Cutrone avait observé que ces *Crânes* constituaient le portrait de tout le monde – on pourrait aussi les comprendre comme les miroirs ultimes de toutes les effigies warholiennes. Ces modèles décharnés du type humain, en tout cas, viennent s'inscrire à la surface d'un autre plan : on n'en a jamais fini avec le jeu des apparences que Warhol met encore une fois en abyme. A. C.

1. *Cf.* FREMONT, *in* cat. exp., New York, 2006, p. 91.
2. WARHOL, *Entretiens*, p. 242.



The Last Supper (Christ 112 times), Yellow 1986

[La Dernière Cène (le Christ 112 fois), jaune]

Acrylique et encre sérigraphique sur toile

203 x 1 069,3 cm ; 80 x 421 inc.

New York, collection José Mugrabi

Il existe d'étranges correspondances dans la vie de Warhol. En 1985, son premier marchand dans les années 1950, Alexander Iolas, lui commande, en association avec la banque Credito-Valtellinese, une série d'œuvres d'après *La Dernière Cène* de Léonard. Certaines seront montrées en janvier 1987 au Palazzo delle Stelline, Corso Magenta, en face du réfectoire du couvent de Santa Maria delle Grazie où la fresque fut peinte de 1495 à 1497 à l'instigation de Ludovico Sforza, duc de Milan. Toujours réticent à donner quelque explication que ce soit, Warhol dénie toute signification particulière à l'œuvre de Léonard au cours de son entretien avec



Paul Taylor[1]. Jane Daggett Dillenberger, cependant, a montré que l'image de *La Dernière Cène* se retrouvait sous différentes formes dans l'environnement familial des Warhola[2]. À l'évidence, cette image, dans ses reproductions les plus approximatives et les plus pauvres, a impressionné le jeune Warhol. Elle donne lieu à une vaste série de plus de cent numéros, au sein de laquelle on doit distinguer deux groupes distincts : les tableaux peints « à la main » à l'aide de l'épiscope, d'une part, et ceux sérigraphiés, d'autre part, qui furent montrés à Milan. Warhol utilisa une reproduction des contours de la fresque de Léonard puisée dans la *Cyclopedia of Painters and Painting* (compilée par John Denison Champlin Junior en 1913), pour les premiers, et la photo d'une gravure de Raphael Morghen de 1800, pour les seconds. Il existe enfin un ensemble d'œuvres sur papier, basées sur cette dernière source.

Pour le *Christ 112 fois*, dont il existe une autre version en noir et blanc, Warhol fit un écran sérigraphique à partir de l'une de ses propres interprétations, ce qui constitue l'ultime étape d'un processus d'appropriation de l'image de la fresque.

Dans cette œuvre, dont la démesure est accrue par la répétition, tout se passe comme si l'on avait affaire à une image mnémonique resurgissant de façon obsessionnelle. Il ne reste plus grand-chose de l'aspect que prenait le Christ dans l'œuvre de Léonard : penchée vers la droite, la figure est réduite aux éléments caractéristiques qui permettent une identification immédiate du sujet. La couleur jaune elle-même peut être perçue comme le modeste équivalent de la feuille d'or que Warhol avait utilisée pour sa *Marilyn* (cat. 9-11) dans les années 1960. Le nombre des figures n'est évidemment pas dû au hasard : le chiffre douze évoque les apôtres (mais aussi le zodiaque), le un étant évidemment le Christ lui-même. A. C.

1. WARHOL, *Entretiens*, p. 385.
2. DAGGETT DILLENBERGER (Jane), *The Religious Art of Andy Warhol*, p. 79 *sq.*



Détails cat. 360

Silver Clouds 1966

[Nuages argentés]

Films plastiques métallisés gonflés à l'hélium

61,6 x 124,8 x 39,1 cm; 32 x 48 x 13 inc.

Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

En 1965, Andy Warhol décide apparemment d'abandonner la peinture afin d'explorer d'autres domaines d'expression artistique. Au mois d'avril 1966, il commence à faire la promotion de son spectacle, *Exploding Plastic Inevitable*, événement multimédia auquel participe le Velvet Underground avec la chanteuse Nico. Le spectacle est noté avec une seconde exposition à la galerie de Leo Castelli d'œuvres contrastées : une pièce aux murs recouverts d'un papier peint à tête de vache, à côté d'une autre présentant les *Silver Clouds* gonflés à l'hélium.

L'idée initiale de Warhol étant de créer une ampoule électrique gonflée à l'hélium, il demande de l'aide à Billy Klüver, ingénieur aux laboratoires Bell du New Jersey. Les calculs et les quelques tests effectués par Klüver lui font prendre conscience que ce projet d'ampoule n'est pas réalisable, les matériaux envisagés étant trop lourds pour pouvoir flotter. Son collègue Harold Hodges trouve un film plastique métallisé, baptisé « Scotchpack » et fabriqué par la Minnesota, Mining & Manufacturing Company (3M), essentiellement utilisé pour envelopper les rations de combat de l'armée. Après avoir vu ce matériau réfléchissant, Warhol se décide à faire des nuages[2]. Le film est plié en deux, scellé thermiquement sur trois côtés et rempli d'hélium. Les nuages sont une œuvre d'art interactive, les visiteurs étant invités à les pousser doucement et à les regarder s'élever dans les airs[3].

Les *Silver Clouds* réapparaissent après que le danseur et chorégraphe américain Merce Cunningham les ait découverts à l'exposition de 1966. Pour son spectacle suivant, *Rainforest*, donné au Buffalo Arts Festival en 1968, il demande à Jasper Johns de dessiner les costumes et à Warhol ses nuages pour constituer un décor flottant, « complétant à merveille la chorégraphie libre de Cunningham[4] ».

Les *Nuages argentés* de Warhol combinent le mouvement, la participation du public et de l'environnement ; ils se rapprochent de l'art cinétique, courant se caractérisant par une recherche et un travail sur le mouvement. Klüver va devenir une personnalité associée au milieu artistique new-yorkais et fournir une assistance technique à d'autres artistes, dont le sculpteur Jean Tinguely, Jasper Johns et Robert **Rauschenberg[5]**.

E. S. / A. B.

1. Ce groupe de rock est formé en 1965 par Lou Reed (chant, guitare), Sterling Morrison (guitare), John Cale (basse et violon) et Maureen Tucker (batterie). Warhol conçoit la pochette de leur premier album, dite « pochette à la banane » (N.D.L.R.).
2. BOURDON, 1968, p. 223.
3. *Ibid.*
4. *Id.*, p. 231.
5. JOHNSTON (Jill), « Billy Klüver, 1927-2004 », *Art in America*, mars 2004.



Entretien

Andy Warhol s'entretient avec Edward Lucie-Smith

BBC, Radio Three, 27 janvier 1981

Traduit de l'Anglais par Alain Cueff

Dessiné, peint ou filmé, le portrait occupe une place centrale dans l'œuvre de Warhol. Qu'il s'agisse de Marilyn, de *La Joconde*, de Mick Jagger, de Sigmund Freud, du Christ, de clients fortunés ou de lui-même, tous répondent au même schéma. Saisis dans une pose frontale, pétrifiés par des aplats de couleurs acides, dépourvus de toute psychologie, privés à jamais de ce qui les rendrait vivants, ces visages semblent fixer le spectateur dans les yeux, à l'instar des effigies mortuaires du Fayoum. La séduction qu'ils exercent d'abord fait bientôt place à l'effroi.

Au début des années 1980, Warhol systématise le principe du portrait de commande : la tarification (25 000 $ le premier, 5 000 $ chaque exemplaire supplémentaire), la procédure technique (des centaines de polaroïds, dont un seul est finalement retenu) et les modalités d'exécution sont pratiquement invariables. Pour beaucoup d'observateurs, cette entreprise warholienne est suspecte et ne saurait en aucun cas être considérée comme un projet artistique. Le jugement sévère porté sur cet « art des affaires » s'étend à l'ensemble de l'œuvre. Il est significatif que, au cours du présent entretien enregistré à New York, aucune allusion ne soit faite à l'exposition alors présentée au Jewish Museum, intitulée « Andy Warhol : *Ten Portraits of Jews of the Twentieth Century* ».

Volontiers provocant, Edward Lucie-Smith est, pendant les vingt minutes que dure la conversation, à la fois bienveillant et ironique. On en perçoit les différentes inflexions à l'écoute de l'entretien, qui est diffusé sur le site de la BBC (http://www.bbc.co.uk/bbcfour/audiointerviews/). Fidèle à sa tactique, Warhol ne cherche jamais à prouver qu'il n'est pas dupe, se garde bien d'argumenter, mais retourne en toute discrétion les litotes de son interlocuteur.

John Edward Mackenzie Lucie-Smith, né en 1933, poète, romancier, critique et historien d'art, également photographe, est un auteur prolifique qui a publié plus d'une centaine de livres. On lui doit notamment *Mouvements dans l'art depuis 1945* (Thames and Hudson), traduit en plusieurs langues, ainsi que des études sur l'érotisme et sur la peinture académique du XIX^e^ siècle, qu'il s'est attaché à réévaluer. Il a en outre réalisé pour la BBC une série d'interviews avec des artistes contemporains. La traduction de l'entretien a été établie à partir de la transcription manuscrite réalisée par les soins de la BBC. A. C.

Edward Lucie-Smith : Andy Warhol, vous décririez-vous comme un solitaire ou comme une personne sociable ?
Andy Warhol : Euh... simplement une personne.
Et quelle sorte de personne êtes-vous maintenant...
Pensez-vous avoir beaucoup changé depuis que vous êtes devenu un artiste célèbre ?
Euh... non, je suis vraiment le même.
Est-ce que l'idée d'être célèbre a de l'importance pour vous ?
J'aime beaucoup travailler et je ne pense pas à ça. Je...
J'aime simplement faire ce que je fais.
Je vous pose la question parce que, en ce moment, vous semblez être très occupé à peindre des célébrités.
Non, non. Je peins tout le monde. Tous ceux qui me le demandent.
Comment choisissez-vous ceux que vous allez peindre – parce qu'ils le demandent ?
Oui, c'est la seule façon. Et puis, j'aime bien. J'aime tout le monde.
Alors... je ne me demande pas, vous savez, si je les aime ou non.
J'aime vraiment tout le monde.
Mais ce sont eux qui vous choisissent plutôt que vous ne les choisissez...
Euh... Oui.
Et que recherchez-vous quand vous faites un portrait ?
Oh, eh bien... Eh bien, j'essaie de faire... J'essaie de faire en sorte que les gens aient l'air... Et j'essaie de faire de grands dessins, simples... simples surtout.
Pourquoi répétez-vous si souvent l'image ?
Euh... eh bien, je me dis toujours que je ne fais pas bien la première, alors je... J'essaie de la faire plus... vous savez... Je veux dire, avec les portraits c'est... c'est ce que j'ai fait, et ensuite j'ai essayé de les refaire, et ensuite, au bout d'un moment, vous en avez plus d'un. Ça me prend plus de temps.
Pensez-vous que cela vous en dise plus sur la personne ?
Euh... en faisant... vous savez, en y passant plus de temps, c'est comme quelqu'un qui passe plus de temps sur une image.
Je passe simplement plus de temps en faisant plus d'une image.
Hum. Comment préparez-vous un tableau ?
Quel est le processus ?
Hum... J'ai ça... Monsieur... monsieur Land[1] a inventé cette caméra fantastique qu'on appelle « Polaroïd ». Ça s'appelle un « Polderoy »... [*sic*] un « Big Shot », et je photographie simplement le visage de la personne. Je... Je n'ai pas encore appris à photographier tout le corps. Je veux dire... je l'ai fait avant, mais pas... pas vraiment. Donc cette... cette image prend juste... une image de... simplement le visage, et... je ne sais pas, il y a quelque chose avec cette caméra qui la rend... qui rend une personne impeccable. Et ça prend... juste leur tête. C'est comme une photo de passeport. D'habitude, elles sont très bonnes.
Prenez-vous plus d'une photo, ou seulement une ?
Non. Je prends... J'en prends au moins 200. Peut-être plus.
Et ensuite vous choisissez.
Euh... ensuite... oui... Ensuite, je choisis... Et parfois je... vous savez, je prends la moitié d'une image... une image et une autre image... d'une autre image.
Et que faites-vous quand vous avez la bonne image ?
D'habitude, c'est une photo couleur, et je la transforme en photo noir et blanc. Et ensuite, à partir de là, je la transforme en... Je l'agrandis à la taille. Je... je n'ai pas d'autre choix que les images de 1 m sur 1 m.
Alors, j'en agrandis deux de 1 sur 1.
Et ensuite ?
Ensuite j'ai... je fais faire un écran sérigraphique, et ensuite je... je mets la peinture dessus, ensuite je peins par-dessus. Et j'essaie d'avoir les couleurs justes et, parfois, c'est difficile, mais... parfois, c'est facile.
Quelles sont les couleurs justes ? Comment savez-vous lesquelles sont justes ?
Eh bien... euh... Eh bien, je ne sais pas. Après avoir terminé, vous savez si c'est juste ou pas.
Vous n'avez jamais essayé de donner l'apparence de la vie, n'est-ce pas ?
Mon Dieu, je ne saurais pas comment faire.
Choisissez-vous toujours des couleurs artificielles ?
Oui, j'utilise des couleurs artificielles la plupart du temps. J'essaie de trouver les couleurs chair... J'ai tellement de couleurs différentes... Couleurs chair, mais peut-être qu'un jour je trouverai la bonne couleur chair.
Mais en attendant, vous faites avec ce que vous avez ?
Oui. D'habitude, elles sont plus roses que... vous savez, plus olive, ou quelque chose comme jaune.
Vous considérez-vous d'abord comme un peintre ?
Oui. Certainement. Parce que... j'ai un bureau et tous ces gens qui travaillent, c'est la seule chose qui puisse payer les factures.
Quoi donc... faire des peintures ?
Euh...
Pourquoi utilisez-vous la peinture pour financer d'autres choses de cette façon ? Pensez-vous que les autres choses soient tout aussi intéressantes ?
Oh oui, elles le sont. On a un magazine appelé *Interview*, et... qui marche assez bien. Et on... je ne sais pas... Les gens ont toujours été gentils avec moi, j'ai toujours l'impression qu'en découvrant de nouveaux jeunes gens, eh bien, je pourrais les aider de la même façon que les gens m'ont aidé.

Est-ce que le but d'*Interview* est aussi de faire des portraits ?
Non, le but d'*Interview* est en quelque sorte de faire connaître de nouveaux jeunes à... juste de faire connaître des jeunes dont personne n'a entendu parler.
Et de les aider à poursuivre leur propre carrière ?
Oh... je l'espère, oui. Nous avons beaucoup de monde qui travaille pour le magazine, alors ça occupe pas mal de gens. Et ils sont tous très gentils.
Jusqu'à quel point vous occupez-vous du magazine ?
Oh, eh bien c'est... c'est dans les mêmes bureaux. Je... je les vois tous les jours. Et ensuite je... je réalise quelques entretiens, mais je... je choisis toujours les gens qui parlent beaucoup.
Contrairement à vous.
Oui... ils... je choisis toujours... je m'assure qu'ils ont des choses à dire. Et ils n'arrêtent pas de parler.
Eh bien, vous semblez considérer la peinture presque comme une sorte de travail social.
Hum... eh bien... ça l'est, oui. Parce que... en fait la meilleure chose avec ça, c'est que ça me permet d'aller partout. Je suis... eh bien, en fait, je suis une espèce de portraitiste voyageur. Je... je dois voyager et... et prendre des polaroïds et revenir et me mettre au travail... travailler sur eux à New York. Et... et ensuite on va dans beaucoup de pays différents et on voit beaucoup de choses différentes.
Pourquoi avez-vous cessé de faire d'autres images ? Par exemple, vous faisiez des accidents de voiture – je me souviens des *Désastres roses*, et vous peigniez des chaises électriques et des choses comme ça.
Oh, je ne peux tout simplement pas penser à tout.
Et vous avez aussi arrêté les animaux ?
Eh bien, personne ne m'a demandé d'en faire un seul.
Ainsi... être un portraitiste est en effet ce que... ce que d'autres vous ont demandé d'être... Vous faites des portraits parce que c'est ce que les gens attendent de vous. C'est ça ?
Eh bien, jusqu'à maintenant... oui. J'espère que ça va continuer.
Je ne veux pas que ça s'arrête.
Est-ce que vous regardez les peintures des autres ?
Oh... oui, bien sûr.
S'agissant d'autres artistes, quel genre de peinture aimez-vous ?
Eh bien, mon truc préféré est la technique, alors si quelqu'un a vraiment une bonne technique, ou vraiment une mauvaise technique, je les aime autant, alors... Je veux dire, c'est vraiment la technique que j'apprécie.
Alors, en quoi consiste la très bonne technique, selon vous ?
Quelque chose comme l'hyperréalisme ?
Euh... non, il y a beaucoup d'hyperréalistes, mais beaucoup ne le sont pas. Vous savez... hyper, hyper... mais... Eh bien, les gens qui ont vraiment une bonne technique, ils... ils... Dès qu'ils prennent une brosse ou un pinceau, ça... ça a l'air comme... l'air bien. Ça pourrait être un primitif, ou ça pourrait être vraiment... vous savez... quelqu'un qui sait vraiment dessiner.
Très bien, alors comment définissez-vous la très mauvaise technique ?
La mauvaise technique, c'est... Qu'est-ce que la mauvaise technique... ? Bon Dieu, je ne sais pas. Vous m'avez eu, là.
Mais vous la reconnaissez quand vous la voyez ?
Oui.
Pensez-vous que la mauvaise technique puisse devenir une bonne technique ?
Euh... eh bien je pense que si vous la pratiquez assez longtemps, oui. D'habitude les gens qui ont une mauvaise technique s'arrêtent, en général. Et... plus tôt...
Je pose cette question parce que, d'une certaine façon, dans vos propres peintures, vous semblez vouloir produire une... une sorte de flou, d'effet approximatif. Est-ce vrai ?
Non, j'essaie vraiment de faire en sorte de... en sorte de... J'essaie de faire de mon mieux.
Mais on vous reconnaît à votre façon de... de ne pas utiliser la sérigraphie de façon adéquate, par exemple.
Oh non... Non, je fais ça... je fais ça exprès, parce que d'autres peuvent le faire vraiment bien. Alors j'essaie de le faire un peu différemment des autres... de telle façon que je puisse reconnaître mon travail... Quand d'autres, vous savez, le font, ils... ils disent, vous savez, il y a d'autres peintures qui finissent par ressembler aux miennes, et ils disent qu'elles sont de moi. Eh bien, je peux dire qu'elles ne sont pas de moi... la technique... vous savez, l'impression n'est pas la même.
Et votre technique d'impression s'est vraiment... développée à cause de votre incapacité à le faire de façon adéquate, et maintenant, c'est devenu une façon d'exprimer quelque chose ? C'est bien ça ?
Euh... Je pense, oui.
Essayez-vous vraiment d'exprimer quelque chose ? Vous avez dit un jour – pardon de vous rappeler cette ancienne citation – que vous vouliez être une machine.
Euh... eh bien... je veux toujours l'être, mais... Je fais la même chose tous les jours, je... Vous savez, je vais au travail et je peins. J'essaie de produire autant de peintures que possible.
Et leur nombre est important... faire beaucoup de peintures ?
Oui, leur nombre est très important. J'ai lu quelque chose à propos de cet Indien qui produit environ trois ou quatre mille peintures par minute. Ou peut-être est-ce par jour.

Vous aimeriez en faire autant ?
Eh bien j'essaie... ça prend... je ne sais pas... Ça a toujours l'air si facile de... quand on lit des choses là-dessus. Mais quand on essaie de le faire, ça ne prend pas... ça prend plus de temps.
Voudriez-vous voir vos images accrochées sur autant de murs que possible ?
Oh non. Je les préfère dans les placards.
Pardon ?
Oh... parce que les gens les collectionnent et ensuite ils les mettent de côté, et ensuite, je dois les accrocher sur le mur. Au moins, ils les ont.
Mais que font-elles dans les placards ? Personne ne les regarde...
Oh, c'est bien comme ça.
C'est assez qu'elles existent ?
Oh... Je suppose, oui.
Est-ce que vous pouvez vous imaginer continuer à faire exactement la même chose : des portraits et encore des portraits ?
Bien, j'espère que ça va continuer, oui, vraiment.
En partie... Pas simplement à cause de l'argent, mais parce que l'activité elle-même vous donne du plaisir ?
Oh oui, et c'est vraiment, vraiment... Eh bien, ça... me fait travailler. J'aime beaucoup ça. J'aime faire... comme je le dis toujours, j'aime faire tout le temps la même chose.
Alors, le travail est un plaisir pour vous ?
Oh, oui, ça l'est, Et puis, peindre la même peinture est... c'est vraiment plus de plaisir. J'espère tout le temps que quelqu'un me demande de faire, vous savez, trente ou quarante peintures de lui.
En quoi est-ce un plus grand plaisir de faire trente ou quarante peintures qu'une seule ?
Alors je peux écouter mon *Soundabour* [*sic*] qui ressemble à cette chose que j'ai maintenant sur moi, et on peut... on peut écouter de l'opéra et des choses comme ça.
Est-ce que ça veut dire que vous n'avez pas à penser quand vous peignez ?
Non... vous pouvez écouter de la très bonne musique.
De sorte que... peindre est un prétexte pour écouter de la très bonne musique ?
Oh, oui.
Quand vous êtes-vous intéressé à l'opéra ?
J'ai toujours aimé l'opéra. J'avais l'habitude d'y aller quand j'étais très jeune. Et maintenant... vous savez... avec cet incroyable... C'est en... Je pense que c'est un autre appareil pour la musique... c'est... Ça s'appelle un *Walkabout* [*sic*] ou un *Walkaman* [*sic*] ou quelque chose comme ça. Et c'est... c'est vraiment formidable et vous... vous pouvez écouter en stéréo dans vos oreilles... et c'est... c'est vraiment formidable.
Ainsi vous êtes enfermé dans un petit monde de sons ?
Oui... Vous ne voyez pas les gamins dans les rues de Londres avec ça ?
Ils le font, c'est vraiment bien.
Ils les portent même en faisant du roller.
Oh. Eh bien, ici à New York, ils se contentent de marcher avec.
Pouvez-vous me dire qui vous avez le plus apprécié parmi les gens que vous avez portraiturés ?
Hum... Je pense Li... Liza Minnelli.
Pourquoi Liza Minnelli en particulier ?
Hum... eh bien... Parce que je pouvais en fait... la peindre et faire le tableau de la façon dont je les faisais il y a des années, et... et je... je l'ai fait il n'y a pas longtemps, et il avait bonne allure et les bonnes couleurs et...
Parce qu'elle est du même genre que Jackie Kennedy et Marilyn Monroe, c'est ça ?
Euh... oui, je pense. C'est une personne exceptionnelle.
Et le genre de personne, finalement, a des effets sur l'aspect de la peinture, c'est ça ?
Euh, oui.
Le portrait de Liza Minnelli est très récent ?
Hum... je pense que c'était, hum... il y a un an à peu près.
Et qui avez-vous peint récemment ?
J'essaie de me souvenir. Carly Simon[2] et... beaucoup de monde en Allemagne, je ne peux pas me souvenir de leurs noms.
Qui vous demande des portraits maintenant ? Vous avez cité... vous avez cité des gens du show-business. Et des hommes d'affaires ?
Oui, surtout des hommes d'affaires, oui, en Allemagne. Je ne fais pas tellement d'Américains... Je ne pense pas que les Américains aiment mes peintures.
Et comment se fait-il, selon vous, que les Allemands aiment autant votre peinture ?
Je ne sais pas. Je trouve que c'est très agréable à faire, des hommes d'affaires. Ils veulent toujours avoir une image de leur... patron dans les bureaux. Je veux dire, pas les patrons américains... ils n'y pensent pas. Je pense qu'ils devraient.
Donc vous êtes maintenant comme un portraitiste du XVIII[e] siècle. Et quand les gens veulent quelque chose pour la salle de réunion, ils viennent vous trouver et demandent si vous pouvez en faire un ?
Euh... oui. Je... j'aime vraiment beaucoup ça. Ces gens sont vraiment impressionnants. J'ai fait l'homme d'une usine de saucisses et... et il nous a fait visiter son usine de saucisses, et c'était vraiment bien.
Pourquoi avez-vous tant apprécié cette usine de saucisses ?
C'était si impressionnant, mon Dieu. En avez-vous... jamais visité ?

Euh, si, il a plus de vingt-cinq ans.
Vraiment ? Où... où était-ce ?
Près de Calme, dans le Wiltshire.
Oh vraiment ? Oh, eh bien...
Juste au milieu de la campagne anglaise.
Oh, celle-ci... celle-ci était une usine allemande, et c'était si grand, il y avait deux blocs à peu près et un autre bloc à côté, et ils y faisaient tout... tout. J'ai vraiment aimé.
Vous... vous aimez regarder la nourriture, c'est ça ?
Et la manger, oui... Ils nous en ont fait goûter gratuitement.
Comment ? La dégustation faisait partie de votre commission ?
Euh... oui... hum.
Ça vous plairait que les gens payent vos portraits en nature au lieu de vous donner de l'argent ?
Hum... hum... oui... Vous voulez dire quelque chose comme une fourniture de saucisses pendant un an ? Oh oui, ce serait parfait.
Pensez-vous que ce serait une meilleure façon de faire ?
Hum... oh... de temps en temps.
Vous considérez-vous comme un artiste pareil aux autres ou comme quelqu'un qui travaille d'une façon totalement différente ?
Non... non, je pense que je suis comme tous les autres artistes à New York... Je suis un artiste new-yorkais.
C'est-à-dire... Très lié à la façon dont les gens vivent et pensent à New York ?
Euh... Je... Oui, je pense que oui. Il y en a tellement ici. Je veux dire, il y a... une nouvelle galerie qui ouvre toutes les dix minutes.
Et vous allez voir les nouveaux artistes aussi bien que les plus anciens ?
Euh... eh bien j'essaie, mais ça devient si... Je voyage tellement... vous savez... pour prendre ces photos, et... et ensuite, quand je reviens, je dois vraiment les faire, alors je... Je lis les critiques et j'essaie d'y aller, mais parfois, c'est vraiment trop difficile.
Avez-vous d'autres ambitions à part vous occuper d'*Interview* et réaliser des portraits ?
Hum... eh bien... nous avons une... une émission de télé sur le câble qui... C'est comme *Interview*... c'est... c'est sur la mode, et ça s'appelle *La Mode*. Et nous... nous essayons de montrer les... les nouveaux jeunes couturiers à New York et des choses comme ça. C'est sur le câble, ce qui est vraiment formidable à New York. Il y a tellement de chaînes différentes, vous pouvez vous brancher... vous brancher. Je veux dire, on n'arrête pas de passer de l'une à l'autre. Ça... ça n'arrête jamais.
Ce qui fait que vous pouvez avoir un aperçu de votre émission et puis un aperçu d'une autre ?
Euh... oui. Mais, en fait, je voudrais une chaîne câblée... toute une chaîne... et je pourrais... Mais je... c'est difficile à trouver.
Vous savez, d'en avoir une.
D'avoir quoi ? Vous voulez diriger une chaîne de télévision câblée vous-même ?
Eh bien, oui, mais pour montrer le même programme toute la journée, je pense.
Vous ne pensez pas que les gens finiraient par s'ennuyer ?
Oh... Je veux dire... Ils s'ennuient avec une bonne émission. Alors...
Et vous n'auriez pas de bonnes émissions ?
Euh... euh... non, ce serait seulement une... une info... J'aimerais... Je montrerais seulement ce qui... ce qui se passe au coin de la rue. Je pense que ça montrerait le coin de la rue pendant vingt-quatre heures... Les gens... les gens regardent n'importe quoi.
Alors, on pourrait se brancher et voir le même coin de rue toute la journée ?
Oh oui. C'est comme regarder par la fenêtre.
Et vous pensez que la télévision, de toute façon, c'est un peu comme regarder par la fenêtre ?
Euh... eh bien, oui, j'aime vraiment ça.
Avec ou sans le son ?
Oh, non, je préfère avec le son.
Et pensez-vous que la mode soit réellement importante ?
Euh... oui, bien sûr. Je reviens juste de Washington, et c'était formidable de voir tous ces gens s'habiller à nouveau.
Pour l'investiture de Reagan.
Oui, c'était vraiment formidable. Je veux dire tout... tout le monde était sur son trente et un, et c'était épatant. Ils s'habillaient plus de quatre... quatre ou cinq fois par jour... Je n'ai jamais vu mieux.
Voudriez-vous faire des portraits du nouveau président et de son épouse ?
Oh, oui... je pense qu'ils sont formidables.
Qu'est-ce que vous aimez particulièrement en eux ?
Eh bien, je l'aime bien parce que je le voyais autrefois dans les films, et je pensais qu'il était si bon dans les films, que... qu'il est aussi bon maintenant à la télévision.
Ça réveille vos souvenirs, c'est ça ? De le voir à la télévision ?
N... non. Il est... c'est une autre personne maintenant. Mais... il... Eh bien, J'espère qu'il... il sera un bon président – je suis sûr qu'il le sera.
Andy, êtes-vous nostalgique ? Êtes-vous intéressé par le passé ? Ou regardez-vous toujours vers le futur ?
Eh bien, je n'y pense pas, mais hier, j'étais dans le quartier où j'habitais autrefois, et j'essayais de voir si ça me rappellerait des souvenirs, mais non. Je n'ai pas compris. J'étais allé chercher... chercher mes... J'ai cassé cinq paires de lunettes au cours des cinq

derniers jours, et je... j'ai cassé la dernière ici et je suis allé dans ce quartier, parce que c'était juste à côté de celui où j'ai vécu et... et ça ne m'a rien... ça ne m'a rien rappelé, je n'ai pas compris pourquoi.
Aucune sensation ?
Non, et je... le... Peut-être que quand je retournerai les prendre, ça me rappellera quelque chose.
Vous croyez aux sensations et aux émotions ?
Hum... eh bien je ne sais pas, mais j'en ai. Je préférerais... je préférerais ne pas les avoir.
C'est-à-dire ? Vous voudriez vous en débarrasser totalement, c'est ça ?
Euh... ce serait une bonne idée, oui.
Pourquoi... Vous pensez que vous seriez plus heureux ?
Mais le bonheur est une sensation aussi, n'est-ce pas ?
Euh... non, juste... juste, vous savez, juste la sensation de faire ce qu'il faut... vous savez, juste passer.
C'est-à-dire... Pensez-vous que la chose la plus importante dans la vie est de passer ?
Euh... oui, je crois.
De plus en plus ?
Euh... oui.
Quand vous regardez en arrière... Après tout, vous aviez déjà du succès avant de devenir un artiste, auriez-vous parfois souhaité ne jamais devenir un artiste ?
Euh... eh bien non, je ne suis pas... Quand je faisais ça, je faisais la même chose, donc maintenant je ne fais rien de différent.
C'est-à-dire... Quand vous faisiez des vitrines et des dessins de chaussures...
Je... je dessine des chaussures à nouveau, donc... Je ne vois aucune différence.
C'est-à-dire... vous en êtes revenu exactement à ce que vous aviez l'habitude de faire ?
Oh, oui.
Le même genre de chaussures, ou elles ont changé avec le temps ?
Non, le même genre de chaussures... Exactement les mêmes.
C'est-à-dire, encore... Vous vous souvenez comment elles étaient à l'époque ? Vous les dessinez de mémoire ?
Euh... non, non. Je... j'en ai quelques-unes. Et... et, en fait, je suis allé chercher d'autres chaussures et les chaussures que les couturiers dessinent sont exactement comme les chaussures qu'on faisait dans les années 1950 et je... Je ne peux vraiment pas faire la différence.
Les noms sont différents, mais la chaussure... le style de chaussure est identique.
Pensez-vous, alors, que tout revienne toujours ?
Hum... bien, je... je crois, et la seule façon de juger ça, c'est de... Quand vous regardez la télévision tous les jours et vous les voyez... vous savez, des films ou des émissions ou des informations des années 1920, 1930, 1940, 1950, 1960, 1970 et 1980. Ça... ça n'a vraiment pas changé du tout.
C'est-à-dire... en fait, le temps ne bouge pas.
On dirait qu'il passe, mais...
Je pense qu'il passe.
Êtes-vous préoccupé de devenir plus âgé, Andy ?
Euh... non... non, je suis vieux.
Vous estimez que vous êtes déjà vieux, c'est ça ?
Oh oui, je suis vieux. Oui. Ils m'appellent « Mamie ». Ils m'appellent « Mamie ». Ils m'appellent comme ça, vous savez.
C'est-à-dire... À *Interview*, ils vous appellent « Mamie » ? Vraiment ?
Euh... oui, tout le monde.
Et pourquoi, croyez-vous ?
Euh... je ne sais pas. Ils... ils disent que je suis vieux.
Vous l'entendez comme un signe d'affection ?
Euh, non... ce n'est pas un signe d'affection. Ils sont simplement méchants.
Ils sont méchants avec vous...
Oui.
Vous éprouvez de l'affection pour les gens, ou ce serait contraire au sentiment ?
Bien, non, j'aime tout le monde, et ça c'est affectueux.
C'est-à-dire... que la chose essentielle est de se sentir affectueux envers tout le monde ?
Oui.
Vous permettez-vous parfois de ne pas aimer les gens ?
Non... J'essaie... J'essaie vraiment d'éviter.
Et pourquoi cela ? Parce que c'est mauvais pour vous, ou parce que c'est mauvais pour eux ?
Simplement, je ne... Simplement, je ne... Eh bien, je n'essaie pas vraiment d'y penser. J'essaie... si quelqu'un est bizarre, j'essaie de partir.
Et comment... comment envisagez-vous les... les caractéristiques d'une personne vraiment bien ? Il y a évidemment des gens que vous préférez à d'autres.
Hum... Eh bien, s'ils parlent beaucoup.
C'est-à-dire... s'ils ne vous font pas parler ?
Oui, ça c'est quelqu'un de vraiment bien.
(riant) Merci Andy.

Andy Warhol, Entretiens, 1962/1987, Paris, Grasset, 2006.

1. Edwin Land, 1909-1991, inventeur et industriel. Le Polaroïd fut mis au point en 1947 (N.D.T.).
2. Carly Simon, née en 1945, est une chanteuse américaine (N.D.T)



Anthologie critique

peintre de cour des années 1970

Robert Rosenblum

Préface du catalogue, *Andy Warhol, Portraits of the 70's*, 1979

Traduit de l'Anglais par Antoine Bourguilleau

Si l'on avait tenté, dans les années 1950, de prendre le pouls de l'art du portrait, le diagnostic aurait été peu rassurant. « Moribond » eut été un doux euphémisme ; « mort », bien plus proche de la réalité. La seule présence vaguement humaine émergeant de ce monde mythique et lointain représenté par Rothko, Newman et Pollock eut été celle du saint suaire, d'Adam ou Thor ; et même si l'une des femmes de Kooning pouvait s'incarner, il se serait sûrement agi de Lilith ou de la *Vénus* de Willendorf. La probabilité qu'un être de chair et de sang, à plus forte raison contemporain, émerge dans cet environnement pictural écrasant, était bien mince.

Mais l'art et l'histoire sont pleins de surprises, et l'introduction des petites choses du quotidien d'alors dans l'art par la jeune génération des années 1960 en est assurément une. Les portes et les fenêtres de studios transformés en tours d'ivoire s'en trouvèrent soudainement grandes ouvertes et l'atmosphère pure



Couverture du catalogue de l'exposition
« Andy Warhol : Portraits of the 70's »,
Withney Museum of American Art, 1979

qu'ils contenaient fut instantanément polluée (certains diront régénérée) par l'intrusion d'un monde extérieur aussi hideux qu'incontournable. Parmi toutes ces choses frappantes, des rues de nos villes aux autoroutes, des supermarchés aux panneaux d'affichage et des magazines aux postes de télévision, le panthéon des célébrités des années 1960 est au sommet de la liste. Si n'importe quel habitant du monde, « civilisé » ou pas, était en mesure de reconnaître immédiatement Elvis Presley ou Marlon Brando, pourquoi leur image devait-elle être bannie de l'histoire des arts majeurs ? Si un voile mortuaire semblait avoir recouvert la surface du globe à l'été 1962, lorsque fut connue la nouvelle du suicide de Marilyn Monroe, ne pouvait-on trouver un peintre pour lui rendre un hommage posthume ? Si, l'année suivante, Jacqueline Kennedy avait aidé la nation et le monde entier à supporter la douleur collective de la disparition de son époux en adoptant un décorum public digne d'une veuve romaine, ne pouvait-on trouver un artiste capable de fixer pour les générations futures l'image de cette Agrippine des temps modernes ? Fort heureusement, il s'en trouva un.

Disons-le : au début des années 1960, Andy Warhol parvint presque tout seul à sauver de l'extinction l'espèce en voie de disparition du portrait de grand style de figures suffisamment importantes, séduisantes ou célèbres – hommes d'État, actrices ou riches mécènes – pour qu'elles méritent de laisser leur trace dans l'histoire de la peinture. Il convient de dire que si cette tradition était en constante perte de vitesse au XX^e siècle, elle avait ici ou là montré quelques signes de vie grâce à l'ambition de certains peintres, essentiellement en Angleterre. On pense naturellement aux portraits par Graham Sutherland, dans les années 1950 et 1960, de Lord Clark, Sir Winston Churchill, Helena Rubinstein, Konrad Adenauer ou du baron Élie de Rothschild, inscrits dans la tradition du Titien, de Vélasquez et de Reynolds, qui semblait renaître de ses cendres. Pour un temps, les traits de ces personnages universellement connus semblaient se mêler à un environnement pictural rappelant celui des vieux maîtres et de l'aristocratie. Une décennie ou deux plus tôt, encore une fois en Angleterre, on pense aux derniers portraits, négligés, de Walter Sickert, qui, dans les années 1920 et 1930 utilisait souvent comme matériau pour ses portraits les photographies de presse, moins informelles, apportant ce que l'on pourrait appeler une touche de réalité journalistique dans le passage furtif du roi George V et de la reine Mary en automobile royale ou du roi Édouard VIII saluant les troupes. Comme Richard Morphet l'a déjà avancé, il y a dans l'étrange amalgame des photos de presse londoniennes et de la tradition du portrait d'État inventé par Sickert, comme une anticipation du travail de Warhol[1].

La plupart des portraits de personnages publics sont, depuis plusieurs décennies, la propriété régulière de *Portraits Inc.*[2] et d'entreprises similaires. Écrasés par l'idée de postérité intimement liée à la production de portraits d'hommes d'État, les peintres officiels errent sans but dans un cimetière de traditions. Un exemple particulièrement comique est le portrait en apothéose de Lyndon Baines Johnson par Wayne Ingram, conservé à la bibliothèque présidentielle d'Austin, au Texas, où le trente-sixième président des États-Unis nous fait face avec un réalisme saisissant, puis s'élève, sous une pluie de coups de pinceau relevant à la fois d'un De Kooning et d'un Leroy Neiman, jusqu'à un olympe baroque où son esprit alerte flotte, altier.

Au début des années 1960, Andy Warhol parvint presque tout seul à sauver de l'extinction l'espèce en voie de disparition du portrait de grand style

Ce fut donc tout le génie de Warhol de réaliser (comme Sickert et même Bacon l'avaient suggéré de manière certes excentrique) que la meilleure façon de revivifier la tradition un peu vieillotte du portrait, en l'inscrivant dans l'énergie du monde extérieur, était, avec le recul, absolument évidente. La source visuelle d'informations la plus courante sur les contemporains n'est autre que la photographie, qu'elle vienne des pages du *Daily News* ou de *Vogue*. Tout comme le spectateur médiéval, qui prenait pour argent comptant les représentations des personnages bibliques sur les murs des églises, nous avons nous aussi appris à tenir pour des vérités intangibles ces photographies de nos héros et héroïnes modernes. Lorsque Warhol décide de plaquer l'écran sérigraphique d'un portrait de Marilyn sur un fond de peinture dorée et, par ce procédé, de le faire flotter dans une sorte d'extase sans limites temporelles ni spatiales (comme Busby Berkeley l'avait fait en 1943, rassemblant des têtes de stars du cinéma dans le générique de fin de *The Gang's All Here*), il nous offre, de fait, une sainte laïque des années 1960, susceptible de provoquer autant de vénération et de stupeur sur terre qu'une madone byzantine en extase sur une mosaïque. Et lorsque, au lieu de sanctifier cette divinité incorporelle par l'unicité de sa représentation, il la consacre en la reproduisant en série illimitée, en placard religieux à destination des masses, adapté aux stupéfiantes quantités de reproduction de notre époque, les imperfections dues à l'encre et au papier bon marché ou les couleurs décadrées nous rappellent les journaux et les tabloïds, principaux moyens de diffusion de la célébrité.

En imposant la présence de la photographie au cœur de l'art pictural, non comme un moyen pour soutenir la mémoire du peintre, mais comme la base d'une image sur une toile, Warhol parvient à saisir instantanément le prototype nouveau, moral et visuel, de la vie moderne, qui nous permet à la fois de passer de la couleur artificielle au noir et blanc – tout aussi artificiel – sur nos téléviseurs, mais aussi d'une publicité à des images de la guerre du Vietnam. Avec Warhol, la photographie journalistique, vision déjà contrefaite du monde extérieur, est à nouveau contrefaite par son passage dans le royaume de l'art. Il nous entraîne dans une version esthétisée de la caverne de Platon, où le monde extérieur en trois dimensions, celui de la vie des vedettes ou du suicide d'inconnus, n'est qu'une collision de fictions d'une même importance. Dans le domaine du portrait, cette réalité décalée renforce de manière frappante le caractère inaccessible de ces demi-dieux – une Liz Taylor ou une Happy Rockfeller – que seuls quelques élus ont l'occasion de côtoyer. Cette réalité nous donne à voir ce qui se passe de l'autre côté de l'écran de cinéma ou de télé et se dérobe à notre vue. Elle nous rappelle de façon effrayante la manière dont la génération de la télévision, la nôtre, a assisté en direct à l'assassinat de Lee Harvey Oswald par Jack Ruby dans un commissariat de police de Dallas, un crime qui pouvait aisément être confondu avec les meurtres des feuilletons diffusés avant ou après cet événement aussi réel qu'incroyable, sur la même chaîne de télévision.

Le fait que Warhol pouvait aussi bien peindre Warren Betty et des chaises électriques, Troy Donahue et des émeutes raciales, Marilyn Monroe et des accidents mortels de voiture, passe pour le produit d'une personnalité froide et passive jusqu'à la perversion, avant que nous ne réalisions que cette vision glacée et frisant le voyeurisme, qui mêle sans la moindre transition les faits graves et triviaux, la mode et l'horreur, a des racines

qui plongent, près d'un siècle plus tôt, dans l'œuvre de Manet. Comme Warhol, Manet endosse la tenue du reporter esthète, dont l'œil-caméra embrasse le beau monde (de Mallarmé à George Moore, de Clemenceau à Chabrier), les comestibles de chez Fauchon et consorts (du saumon aux huîtres, en passant par les brioches et les asperges), des chiens poudrés (des caniches aux terriers), mais aussi les événements du temps présent, qui auraient autrefois été interprétés comme de pénibles tragédies (la mort d'un torero dans l'arène, l'assassinat barbare d'un empereur d'Autriche, l'incroyable évasion maritime d'un prisonnier politique d'une colonie pénale, un inconnu s'étant tiré une balle dans la tête sur son lit). On a souvent reproché à Manet de dépeindre la mort dans toute sa violence avec le même détachement élégant, la même palette, la même composition que pour les natures mortes, les pique-niques, les animaux de compagnie et les portraits de groupe – un reproche également adressé à Warhol. Mais dans les deux cas, nous devrions plutôt nous montrer reconnaissants envers ces deux artistes pour nous avoir montré à quel point nos vues morales conventionnelles semblent déplacées quand on les compare à nos haussements d'épaules réguliers face aux gros titres de la presse. Et dans les deux cas, ces observations quasi journalistiques des faits quotidiens de la vie moderne se voient mises à distance en étant recouvertes d'un vernis artistique qui exige que l'on y prête attention en tant que tel. La fraîcheur subtile des représentations par Manet et Warhol de l'actualité à travers les verres fumés de l'esthète nous frappe souvent plus profondément que les cris puissants de la psychologie expressionniste.

Car l'anesthésie morale feinte de Warhol, son rejet impassible des hiérarchies conventionnelles entre le tragique et le comique devient encore plus décalé et ironique par son utilisation des codes de la photographie commerciale, un nouveau vocabulaire devant être exploré comme un langage à part entière. Les imperfections de l'encre d'imprimerie, le décalage des contours, le plat des ombres, les passages aussi brusques qu'imprévisibles d'un filtre coloré à un autre, le nouveau spectre plastique des teintes chimiques aussi dangereuses que splendides – issus des modes de production et de retouches photographiques, tout cela est isolé par Warhol et lui permet de produire toute une palette d'expériences visuelles neuves usurpant les anciens artifices de la production d'images. Ils deviennent, en fait, l'étoffe sur laquelle des couches de cosmétique sont étalées, des surfaces attirantes et repoussantes, transformant la réalité des photographies sérigraphiques en une nuance lointaine d'une réalité de plus en plus intangible.

Avec Warhol, la photographie journalistique, vision déjà contrefaite du monde extérieur, est à nouveau contrefaite par son passage dans le royaume de l'art

La fusion – contradictoire – des faits divers de la photographie et d'une fiction imaginative des retouches du peintre devient, dans l'œuvre de Warhol, une formule particulièrement adaptée à la représentation de ces personnages célèbres et riches, perpétuellement illuminés par les flashs des photographes, et dont la réalité physique pouvait être légitimement mise en doute par des millions de personnes. Durant les années 1970, la production warholienne de portraits s'accélère au point de la voir s'entrecroiser avec celle des *paparazzi* et des photographes de mode. Si bon nombre de portraits des célébrités des années 1960, ceux de Jackie ou de Marilyn, rappellent le *New York Post* ou le *Screen Romances*, ces magazines dont l'encre tache les doigts, ceux des années 1970, sont davantage dans la tradition papier glacé de *Vogue* et de Richard Avedon. Les *Beautiful People* y ont remplacé les rêves et les cauchemars de l'Amérique, le monde du *Concorde* celui des accidents de la route. Warhol s'éloigne à la vitesse supersonique de cette période où, tel un adolescent, il fantasmait sur les vitrines des grands magasins de la 5e Avenue et les *pin-up* des magazines. Plutôt que de récupérer les photos des vedettes dans les pages des magazines de cinéma ou dans les suppléments couleurs du dimanche, il entre bientôt dans cette société des célébrités à pied d'égalité avec elles, et certaines commencent même à le prier de tourner son Polaroïd vers leur visage, en public ou dans l'intimité. Warhol est devenu une célébrité à part entière, un peintre de cour idéal pour cette aristocratie internationale des années 1970, qui rassemble dans des proportions très variables les milieux de la finance, de la haute couture et de l'esprit.

La bonne société des années 1970 est abondamment représentée dans la galerie de portraits de Warhol. Dans ce royaume du clinquant, les lumières et les ombres sont comme mélangées par la puissance même des projecteurs ; les couleurs semblent tout droit sorties d'un arc-en-ciel de science-fiction issu de l'imagination d'un marchand de glaces ; ses coups de pinceau extravagants sont le reflet d'une virtuosité presque indécente, s'inspirant sans retenue d'une tradition du morceau de bravoure s'étendant de Hals à De Kooning. En comparaison, l'agencement des toiles de Warhol des années 1960 est plus souvent celui d'une austérité des classes défavorisées, la grisaille des boîtes de savon *Brillo* et des conserves de soupe *Campbell*, des visages de criminels, de victimes innocentes ou d'étoiles intouchables ne brillant guère que sur le mauvais papier des tabloïds. Warhol a embrassé, de manière contrastée, deux décennies de vie sociale.

Mais pour marqués par leur époque que soient ces portraits des années 1970, ils appartiennent à une tradition internationale dont l'apogée fut certainement le XIXe siècle. Comme l'art contemporain altère notre perception de l'art ancien, les portraits de Warhol éclairent différemment l'œuvre de ces artistes de renom, qui, au tournant du siècle dernier, étaient reçus avec les plus grands égards dans les salons et les villas des grands patrons dont ils réalisaient également le portrait[3]. Sur cette liste prestigieuse figureraient en bonne place l'Italien Giovanni Boldini, l'Espagnol Joaquin Sorolla, le Suédois Anders Zorn, l'Américain John Singer Sargent, les Français Jules Clairin



Vue intérieure de l'exposition
« Andy Warhol : Portraits of the 70's »,
Withney Museum of American Art, 1979

... Terry, ... James, d'Isabella ... Mrs. Potter Palmer. Les ... de Warhol ne sont pas ... sociales : elles sont également esthétiques. Prenons un portrait typique de Boldini, celui de M^me Charles Max, réalisé en 1896. Le réalisme de sa physionomie, de son maintien affecté et de sa garde-robe de grands couturiers est capturé puis comme noyé par un voile d'artifices picturaux, des coups de pinceau dignes d'un escrimeur, évoquant la souplesse de mouvement du modèle et contredits par des tonalités en grisaille, le fixant dans son environnement d'aristocratie glacée.

Que Warhol n'ait pas eu connaissance de cette tradition est manifeste ; les choix qui sont les siens pour l'exposition « Raid in the Icebox » de 1969-1970, à la Rhode Island School of Design, à Providence, où il se voit offrir la possibilité de sortir quelques pièces des réserves le démontrent. Il choisit de présenter des œuvres américaines de la fin du XIX^e siècle, des portraits élégants et virtuoses de William Merritt Chase et de Frank Benson, ainsi que des archétypes de représentations royales des décennies précédentes, comme les portraits officiels du roi Louis et de la reine Hortense, souverains de Hollande par la grâce de Napoléon. Il n'est pas étonnant non plus qu'en 1978 Warhol se soit porté acquéreur de reproductions de première classe des portraits en pied, par Alan Ramsay, du couronnement du roi George III et de la reine Charlotte, qui, comme de nombreux portraits officiels des XVIII^e et XIX^e siècles, étaient reproduits dans les ateliers des maîtres par de brillants assistants, afin de permettre une plus grande diffusion. Comme d'habitude, Warhol faisait montre d'une intuition fort perspicace quant à son propre pedigree artistique.

Warhol a redonné vie au crépitement visuel, au clinquant et au chic de la tradition ancienne des portraits de personnalités. Toutefois, il ne faudrait pas négliger sa capacité, en dépit d'une légendaire misanthropie, à rendre compte de la profondeur psychologique de ses modèles, de la vacuité crue du sourire de circonstance de l'épouse d'un banquier international aux surprenantes révélations d'une humeur ne trouvant généralement refuge que dans les pages d'un carnet intime – ces sortes de clichés peints participent de la comédie humaine de notre temps. La surface picturale et les interrogations psychologiques s'y retrouvent dans des proportions variées et la combinaison de deux variantes ou plus des mêmes photographies vient rajouter de la complexité aux fictions artistiques et aux vérités émotionnelles.

Prenez les deux portraits de Liza Minelli. Ce qui nous apparaît en premier, c'est la façon dont un visage familier peut voir ses traits presque gommés par la lumière aveuglante du flash ou par le masque cosmétique du rouge à lèvres, de la laque et du mascara. Comme dans l'*Olympia* de Manet, Warhol a transformé la réalité, afin de pousser ses faits picturaux dans des extrêmes bidimensionnels. Les valeurs moyennes disparaissent (le nez et les épaules sont comme gommés et fondus dans la toile), et il ne nous reste plus que le contraste si abrupt et si outrancier de lumière et d'obscurité que la blague de Courbet comparant *Olympia* à « la reine de pique sortant du bain » pourrait aussi s'appliquer à ce portrait. Mais comme pour *Olympia*, cet étalage soutenu de peinture opaque et sans ombre ne parvient pas à annihiler la présence psychologique. Derrière cette silhouette criarde, une paire d'yeux au bord des larmes nous renvoie notre regard.

Prenez encore les portraits d'Ivan et Marilyn Karp. Même si nous ignorons qu'Ivan, marchand d'art, pensait, se déplaçait et parlait plus vite et plus clairement que nous autres mortels, Warhol parvient à nous le dire en fixant une sorte d'absence momentanée, comme synchronisée avec la lente bouffée d'un cigare, d'une facture nerveuse qui semble dissoudre la main pour laisser les traces centrifuges d'une énergie linéaire et vibrante en bordure des cheveux, des épaules et des revers. Quant à sa femme, Marilyn, sa personnalité en contrepoint est rendue immédiatement palpable grâce à la réutilisation – fréquente dans ses portraits – de la technique de Picasso, consistant à figurer un profil sur une vue frontale – symbole d'un dialogue entre l'enveloppe corporelle et les tréfonds de la psyché. Ici, le regard furtif du profil rose, souligné par un trait de fard à paupière bleu, se voit offrir une plus grande résonance émotionnelle par la vision fugace de la face cachée du visage, qui croise avec anxiété notre regard depuis les ténèbres.

L'étendue des révélations offertes, tant sur la personnalité publique que privée, est aussi surprenante dans ces portraits que leur surface est plaisante. (En comparaison, il suffit de contempler les produits inertes d'un imitateur comme Rodney Buice, appliquant indifféremment la technique de Warhol à Schwarzenegger comme au prince Charles.) Voici Leo Castelli, aussi fringant et raffiné qu'il pouvait l'être ; Alexander Iolas, dont la lueur intime de vulnérabilité apeurée semble digne du portrait de Dorian Gray ; Brooke Hayward, magnifiquement temporel et d'une innocence dévastatrice ; Carolina Herrera, une reine-tigre parmi des tigresses ; Henry Geldzahler, dont le cigare et le regard élusif sont à jamais fixés dans la mémoire collective ; Sofu Teshigahara, dont nous percevons immédiatement le génie des affaires ; David Hockney, le choc captivant des cheveux blonds surplombant un doux visage juvénile ; John Richardson, en cuir aussi noir et sinistre que son humeur ; Marella Agnelli,

l'incarnation de l'élégance et de la morgue patricienne ; et Norman Fisher, fantôme à vous glacer les os, négatif en blanc sur noir plus qu'approprié, portrait d'un homme qui s'éteignit telle une chandelle.

Même lorsque Warhol quitte, de temps en temps, le monde de la jet-set et des marchands d'art, le résultat est tout aussi incisif. Le fait qu'un artiste occidental comme Warhol soit parvenu à rendre la stature marmoréenne et omnisciente de Mao Tse-Tung tient proprement du miracle. Sur quatre toiles assez grandes pour capter l'attention d'un visiteur du stade du peuple de Pékin, Warhol représente le président dans un halo bleu d'un autre monde – divinité laïque aux dimensions stupéfiantes, veillant sur nous autres terriens, avec calme et toute-puissance. Il faut remonter aux représentations de Napoléon en Jupiter pour voir un artiste parvenir à capturer l'autorité lointaine et effroyablement sereine du chef d'un État totalitaire moderne. Il suffit de contempler les portraits plus prosaïques de Gerald Ford et de Jimmy Carter, bien plus faillibles et plus proches de nous, pour comprendre la puissance de ce portrait.

À l'opposé de ce portrait intimidant de Mao en autocrate impénétrable, les portraits posthumes de Julia Warhola, la mère de l'artiste, nous déstabilisent. Sa seule présence au sein de cette galerie de portraits internationaux ne devrait pas nous surprendre si l'on songe qu'un autre dandy du même acabit, Whistler, pouvait peindre indifféremment un portrait de sa mère et un autre de Thomas Carlisle : ici, les modèles passent au second plan, derrière les réalités décoratives affirmées par les titres tels que *Arrangement en gris et noir* n^os^ 1 et 2. Mais si l'esthétisme de Warhol se rapproche de celui du XIX^e^ siècle, impliquant que tout n'est que surface et que l'art nivelle les différences entre les grands hommes et les compositions florales, les portraits de Julia Warhola font voler ce modèle en éclat. Car derrière ces variations virtuoses, ce que Warhol nous donne ici à voir n'est qu'une photographie, sans fioritures, d'une vieille dame à lunettes, avec son point de netteté et ses flous, un souvenir envahissant, proche et distant à la fois. Sa présence au milieu des femmes racées et éphémères de *Women's Wear Daily* et d'*Interview*, son manque de glamour et sa contenance, nous font comme un pincement au cœur, symbolisant le souvenir poignant d'une vie familiale révolue. Elle nous rappelle la dernière chose à laquelle nous songerions en contemplant ce panthéon des années 1970 représenté par Warhol : que l'art et la vie, l'histoire personnelle et l'histoire publique peuvent s'entrecroiser, mais sont, au fond, des choses fort différentes.

1. Richard Morphet, « The Modernity of Late Sickert », *Studio International*, vol. 190 (juillet-août 1975), p. 35-38.

2. *Portraits Inc.* est une agence spécialisée dans le portrait et serait un peu à la peinture officielle ce que les studios d'Harcourt sont, en France, à la photographie.

3. La relation entre Warhol et cette tradition du portrait de la bonne société a déjà été soulignée par l'excellent article de David Bourdon, « Andy Warhol and the Society Icon », *Art in America*, vol. 63 (janvier-février 1975), p. 42-45.

Art : le Whitney Museum expose l'œuvre de Warhol

Hilton Kramer

Article publié dans les colonnes du *New York Times*, le 23 novembre 1979

Traduit de l'Anglais par Antoine Bourguilleau

Pour la deuxième fois en moins d'une décennie, le Whitney Museum of American Art a monté une exposition majeure consacrée à l'œuvre d'Andy Warhol. Cette nouvelle exposition, qui occupe l'intégralité du quatrième étage du musée, est baptisée « Portraits of the 70's ». Elle est constituée d'une importante sélection de ces photographies sérigraphiques embellies et explosives, aux couleurs vives et à la finition approximative, qui sont devenues les images les plus célèbres de leur temps. Bien entendu, ces portraits représentent en grande majorité ce que le monde compte de célébrités, ce qui sans doute n' entrave pas leur succès...

Le style de tous ces portraits répond à une formule simpliste et répétée à l'envi. Ses éléments de base sont aisément descriptibles. Un matériel photographique courant est altéré par l'application insouciante d'une couleur décorative. Tout est calculé pour faire penser à une impression de mauvaise qualité sortie d'une rotative détraquée. La tendance générale de cette galerie de portraits n'est pas de flatter – M. Warhol, en connaisseur avisé de l'air du temps, ne se laisserait pas aller à une telle faute de goût –, mais de faire en sorte que chaque modèle ait l'air hideux ou légèrement défoncé, voire repoussant ou grotesque.

Il s'agit donc d'une variante du style pop art qui fit la célébrité de M. Warhol durant les années 1960, avec une différence de taille : si ses premières œuvres étaient d'une facture soignée et précise (la boîte de savon *Brillo* se devait, après tout, de ressembler à une boîte de savon *Brillo*), ses nouvelles œuvres ont quelque chose de bâclé. Et ce n'est pas, comme le dit l'expression, « le fruit du hasard ». Durant les années 1960, il était important pour les artistes de l'école pop de s'éloigner le plus possible de l'expressionnisme abstrait, mais avec l'arrivée des années 1970 – ainsi va la mode –, il devenait furieusement tendance de produire des toiles ayant l'air barbouillées et inachevées. Comme de coutume, M. Warhol fut un des premiers à sentir le vent de l'esthétisme tourner et changea immédiatement son fusil d'épaule.

Il serait sans doute déplacé de se plaindre du fait que l'œuvre elle-même est aussi creuse qu'ennuyeuse et que c'est bien davantage le phénomène médiatique qu'incarne M. Warhol plutôt que ses qualités intrinsèques qui vaut à son art autant d'intérêt. M. Warhol a en effet – et depuis fort longtemps – fait son miel de telles critiques qu'il a retournées à son avantage. (Il n'en serait sans doute pas à sa deuxième exposition au Whitney Museum s'il n'était pas une telle icône médiatique. Pour paraphraser une fameuse pique adressée aux Sitwells[1], son œuvre appartient moins à l'histoire de la peinture qu'à celle de la publicité.) Mais il convient toutefois de noter le sentiment de brutalité et d'avilissement qui émane de ce style tout entier. Le fait que tout ceci soit parfaitement calculé n'enlève rien à l'outrage.

Mais dire cela, c'est naturellement se placer dans le camp minoritaire. Dans le vaste espace où le monde de l'art et celui des ragots se rencontrent, M. Warhol règne en maître. Et il est également parvenu à mettre le monde des historiens de l'art sens dessus dessous. Il n'est donc pas étonnant de voir le professeur Robert Rosenblum, dans son introduction au catalogue de l'exposition, comparer sous l'angle le plus favorable Warhol à Manet, aux maîtres byzantins, à Whistler et à une foultitude d'artistes de renom. Ce qui nous rappelle l'époque – 1967, pour être précis – où un autre professeur, Richard Poirier, alors rédacteur en chef de la revue Partisan, écrivait dans les colonnes de cet auguste journal que les chansons des Beatles étaient souvent supérieures aux œuvres de Schumann. Qui a dit que les années 1960 étaient mortes ? Nous continuons de les rembourser chaque mois. « Portraits of the 70's » sera assurément une exposition très courue, remplissant ainsi son objectif : être l'exposition très courue dont tout le monde parle.

1. Les Sitwell, artistes britanniques des années 1930, volontiers provocateurs, prétendaient faire de l'ombre au groupe de Bloomsbury, dont Virginia Woolf était une des grandes figures. On disait d'eux que leur œuvre appartenait moins à l'histoire du théâtre qu'à celle des relations publiques (N.D.T.).

L'amoralité

commande

John Perreault

Article publié dans les colonnes du *Soho Weekly News*, le 29 novembre 1979

Traduit de l'Anglais par Antoine Bourguilleau

Andy Warhol est sans doute l'artiste le plus célèbre des États-Unis. Qu'a-t-il fait durant les années 1970 ? Il a peint des portraits. Pour employer un doux euphémisme – sans grand succès.

S'il n'est pas à proprement parler celui d'une marque, le nom d'Andy Warhol est synonyme, pour une grande partie de notre société, d'un certain glamour décalé. Une terrible image, datant des années 1960, subsiste. La veille de l'assassinat de Robert Kennedy, en 1968, Warhol faisait la une du *New York Post*. Valerie Solanas, fondatrice et seule membre du SCUM (*Society to Cut Up Men* – Société pour la castration des hommes), fâchée que Warhol ait rejeté le script de son film, parvint à s'introduire de force dans les locaux de la Factory – les studios de Warhol, sur Union Square – et lui tira dessus avec un revolver, blessant grièvement le pape du pop.

Warhol s'en remit, mais – suite probablement inévitable de cet incident –, il changea de milieu et quitta le monde des enfants à problèmes, des travestis, des poètes et des consommateurs de speed pour celui de la mode et des affaires. Durant les années 1970, il fut étroitement associé aux *Beautiful People*. C'est du moins comme cela qu'ils furent appelés, mais on pourrait les dénommer autrement. Les marxistes-léninistes auraient pu – à tort – les considérer comme la classe dirigeante. Erreur. Ils ne sont en fait que la haute bourgeoisie – parfois pas si haute que cela : femmes riches, mannequins en vogue, stars du cinéma, et créateurs et créatrices de mode à la tête de grandes maisons. Warhol passa de la page des faits divers à celle des potins. Lui qui avait prêté son image pour une publicité vantant les mérites de *Braniff Airlines*[1] se mit à vanter ceux de *US News & World Report*[2] avec comme slogan ironique un « *no gossip* » (pas de ragots), censé expliquer la raison de son abonnement supposé à la revue. *Interview*, le magazine chic dont il était l'éditeur, est une forme de publicité tournée vers elle-même, une feuille de chou snob à destination des confectionneurs. La récente publicité passée dans les pages du *New York Sunday Times* n'hésite pas à l'affirmer : « Nous plaisons sans réserve à certaines personnes. »

L'image publique de Warhol fait parfois oublier qu'il fut et demeure avant tout un artiste. Durant les années 1960, son génie dans le domaine de la publicité fut quelquefois perçu comme une partie intégrante de son art, mais ses œuvres d'alors étaient toujours neuves et controversées. Il était véritablement le pape du pop art.

Lorsque Warhol (né Warhola) arriva à New York de son Pittsburgh natal en 1952[3], l'expressionnisme abstrait régnait en maître. Il devint un artiste commercial reconnu, rendu célèbre et riche grâce à sa publicité pour les chaussures I. Miller. Au même moment, Jasper Johns commençait à peindre des drapeaux américains et Robert Rauschenberg incorporait des objets du quotidien dans ses tableaux, formant ainsi le terreau du pop art.

En 1961, Warhol expose ses tableaux de cartoons : *Dick Tracy* et *Popeye*. Simultanément, mais sans la moindre concertation, Roy Lichtenstein travaille sur Mickey. Après cela, le déluge. Warhol commence à glorifier (à moins qu'il ne dénigre – l'ambiguïté est l'un des traits du pop art) les boîtes de soupe *Campbell*, les boîtes de savon *Brillo* et *Mona Lisa*, sous la forme de sérigraphies répétées, aussi euphorisantes que glaçantes.

Le pop art était un style artistique qui considérait les images de la vie quotidienne et les médias de masse comme sa principale matière. Croyez-le ou pas : ce fut un vrai choc. L'abstraction pure dominait depuis la Seconde Guerre mondiale, mais pour une sommité telle que Jackson Pollock ou une gloire telle que Williem de Kooning – les deux principaux innovateurs de l'expressionnisme abstrait – plus rien ne fut jamais pareil. Le pop art rouvrait la voie de la représentation.

De tous les principaux artistes de cette mouvance – Claes Oldenburg avec ses hamburgers mous géants et ses objets courants, Roy Lichtenstein avec ses compositions explosives issues du monde de la bande dessinée, James Rosenquist avec ses peintures et ses grands collages –, seul Warhol attirait les commentaires politiques. Ses sérigraphies peintes de Marilyn et de Jackie Kennedy en ont fait de véritables icônes – des photographies de presse projetées dans le domaine de l'Art avec un grand «A». Ses accidents de la route, ses émeutes raciales et ses chaises électriques étaient tout aussi émouvants.

Mais ce n'est pas tout. La contribution de Warhol s'étendit également au cinéma. Ses premiers films «underground» se rattachaient à une tradition de films d'artistes. Léger, Duchamp, Man Ray, Dali et bien d'autres (même les futuristes du début du siècle) s'essayèrent au cinéma. Les premiers films de Warhol sont presque des non-films, des présentations statiques d'images immobiles. *Sleep* est un film représentant, douze heures[4] durant, le poète John Giorno en train de dormir – et rien d'autre. *Empire* a pour seul objet l'Empire State Building durant vingt-quatre heures[5].

Warhol s'attelle à revisiter l'histoire des films, ajoutant des bruits, des dialogues, coupant, changeant les mouvements de caméra et les intrigues, afin de produire une parodie du star system avec son essaim de superstars : Viva, Bridgid Polk, Taylor Mead, Holly Woodlawn, Jackie Curtis et d'autres. *Chelsea Girls*, premier (et sans doute dernier) film «underground» à être remonté à la surface, avec sa projection sur deux écrans en simultané, est un classique, comme le cycle dirigé par Paul Morrissey et produit par Warhol, tout entier résumé dans le scandaleux *Trash*.

Durant les années 1970, l'artiste Andy Warhol expose des séries de crânes, de marteaux et de faucilles, et, l'an dernier, nous eûmes droit à un magasin de quasi-abstractions présenté dans la Heiner Freidrich Gallery de Soho : ombres de studio et traces d'un talent affreux. Mais ce sont les portraits qui sont à présent au cœur de son art. Et ce n'est pas du grand art, on peut le dire.

Le portrait, genre avec une noble histoire, a connu des hauts et des bas. Récemment, il était injustement méprisé. Je ne veux pas parler ici de ces portraits de salle de conseil d'administration

L'image publique de Warhol fait parfois oublier qu'il fut et demeure avant tout un artiste.

– l'immortalité sur commande. Personne ne les prend au sérieux ; ils n'aspirent pas même à être de l'art. Je parle des choses sérieuses, les portraits qui entendent tenir compagnie à ceux de Rembrandt, Vélasquez et Eakins.

Le portrait de commande est traditionnellement fait pour être exposé. Le modèle souhaite que sa réussite et sa classe y soient mises en exergue. Ceci est fort courant. Rares sont les esprits assez aventureux pour réclamer des expressions marquées, voire de la ressemblance. L'artiste est payé pour flatter, pour plaire et certainement pas pour exprimer son talent artistique. Je subodore qu'il y aura toujours un marché du portrait commercial – allant du guindé et fade au chic –, mais nous ne sommes guère concernés par ces productions. Elles mettent en avant des rôles sociaux sans laisser apparaître la complexité psychologique, les artifices de l'art sans sa substance. Elles ont causé du tort à l'art du portrait. Le seul endroit où ces tableaux devraient être exposés, c'est sur le manteau d'une cheminée. Ils n'ont rien à faire dans un musée.

Le portrait sérieux est quant à lui un art acceptable. Et les années 1970 en ont vu le retour. Les pontifes du pop art ont appelé cela la «génération moi», et l'on pourrait être tenté de relier cette découverte superficielle du continuellement superficiel pour expliquer la réapparition du portrait. L'égoïsme et l'égocentrisme ne sont pas des nouveautés dans l'histoire de l'humanité, mais l'exploitation mystique et malsaine des traits et manifestations de cette pseudorévélation l'est peut-être. Une explication plus convaincante du renouveau du portrait est le pluralisme qui caractérise le début des années 1970 et qui ouvrit un espace d'exploration pour l'art figuratif, du schématique au réaliste.

Il est également très humain de s'intéresser aux visages des autres personnes – et même au sien. Un tableau est une lecture que la vraie vie, en raison des attitudes et des mouvements, ne nous offre que rarement. Et lorsque l'on tente de se voir comme les autres vous voient, un miroir – fort profitable pour se tailler la barbe et pour quelques autres soins de toilette – n'est que de peu d'utilité.

J'ai posé à plusieurs reprises pour des portraits. Ce n'étaient pas des portraits de commande. Des artistes, pour une raison ou une autre, m'ont demandé de poser, et j'ai accepté – par curiosité, par vanité, mais également comme un moyen, pour un critique, de comprendre leur processus artistique de l'intérieur. Alice Neel, Sylvia Sleigh, Alex Katz et Phil Pearlstein sont tous des artistes que je respecte, et chacun a contribué de manière unique à l'art du portrait contemporain. Tout comme Andy Warhol.

Un portrait sérieux est une question de temps, d'époque, de classe, d'artiste et aussi de ressemblance, ainsi que la manière dont cette ressemblance est obtenue. Les portraits réalisés par Andy Warhol durant les années 1960 répondent parfaitement à ces critères. Sa contribution à l'art du portrait est complexe. À l'inverse des artistes que je viens de mentionner, il n'est pas le moins du monde un réaliste ; l'ironie et le concept semblent compter davantage à ses yeux que la véracité ou l'expression, nonobstant son style succédané et à la mode.

Les portraits produits par Warhol durant les années 1970 – des sérigraphies de photos appliquées sur des toiles, embellies ou noyées par de petits coups de pinceau et des couleurs aveuglantes – sont des images médiatiques, mais, dans la plupart des cas, les modèles ne sont que des célébrités au sein de leur cercle : le monde des arts, celui de la mode, le monde des riches, celui que Warhol représente dans son magazine *Interview*. Ces visages semblent tout droit tirés d'une télévision couleur détraquée, dont l'écran serait comme saturé d'une masse venimeuse.

« Andy Warhol. Portraits of the 70's » (Whitney Museum, 945 Madison Avenue, jusqu'au 27 janvier) offre la possibilité de contempler ces portraits de la dernière décennie. C'est une exposition à ne pas rater. Elle est controversée. Warhol, après tout, est une célébrité. Il est plus célèbre que l'immense majorité des modèles exposés. Même ma mère connaît Andy Warhol. Mais elle ne connaît pas Tina Freeman, Kay Forston, Joe MacDonald et consorts. Moi non plus. Qui sont ces gens, de toute façon ? Les portraits peu orthodoxes de Warhol ne nous donnent même pas envie de le savoir.

La contribution de Warhol à l'art contemporain du portrait est présente dans l'imaginaire collectif. Ses portraits de Marilyn et de Jackie, icônes pop des années 1960, dureront. Il est sans doute plus heureux aujourd'hui, en compagnie des shahs de la mode qui ont remplacé le shah d'Iran aujourd'hui déposé, mais son art – si cette exposition peut nous servir d'indication – est en déclin. Je suis à même de reconnaître quelques célébrités du monde de l'art : Henry Geldzahler, Leo Castelli, Ivan Karp et d'autres, mais leurs visages ne sont pas vraiment dans le domaine public. Ce qui semble être arrivé – prenez ici une Golda Meir, là un Mick Jagger –, c'est que Warhol a perdu son sens du sujet.

Je crains que le Whitney n'ait lui aussi perdu quelque chose. Le prix d'ouverture s'élevait à 50 $ par personne, destiné à financer, non pas la recherche contre le cancer ou le peuple affamé du Cambodge, mais le musée lui-même. Les temps sont durs pour nos musées. Mais l'exposition Warhol n'est-elle pas un peu trop cynique ? Une lampe à arc, un tapis rouge sur la rampe, des syndicalistes manifestant à l'extérieur, Sylvester Stallone et Susan Anton qui se pavanent à l'intérieur ? J'aimerais en rire, mais tout ceci est bien triste.

Ironie, les tableaux de Mao, 4,5 m de haut, sont magnifiques. Tous trois sont installés dans une sorte de tabernacle au milieu de l'immense espace du quatrième étage. La combinaison de l'imagerie publique et de l'ambiguïté atteint des sommets chez le Warhol des années 1960. Les tableaux représentant sa mère sont curieusement émouvants. (Les affiches sont « fun », particulièrement une de Paloma Picasso, dont un des yeux est couvert de rectangles cubistes, mais ce sont des œuvres mineures).

L'exposition a été organisée et installée par David Whitney, ancien propriétaire de la galerie et employé de Leo Castelli, qui gère les affaires de Warhol. La plupart des portraits sont exposés par paires dans la grande salle, alignés en trois rangées sur des murs peints, pour l'occasion, de marron brillant. On compte cinquante-six paires de tableaux de 1 m x 1 m. Chaque sérigraphie, qu'elle figure Roy Lichtenstein, Truman Capote, Doda Vodoris (?), Marcia Weisman (?) ou d'autres, est offerte en double, avec des couleurs et des coups de pinceau différents.

Si l'on se penche sur la liste des illustrations dans le catalogue, quelques faits curieux apparaissent. Warhol se montre assez cavalier envers la présentation de ses œuvres par paires. Dix de ses œuvres sont ainsi séparées, deux propriétaires sont alors mentionnés. Par exemple, l'un des tableaux d'Henry Geldzahler est la propriété de Paul Jenkins et l'autre se trouve dans une collection privée. Paul Jenkins est, par contre, propriétaire de ses deux tableaux. Tous ces portraits sont-ils des œuvres de commande ? Je le crois, mais la chose n'est pas certaine. Au moins dix-sept d'entre eux sont indiqués comme propriété du modèle, mais la description courante – « collection privée » – désigne peut-être les modèles des portraits.

L'immortalité, à quel prix ? Combien en coûte-t-il de se faire tirer le portrait pour posséder une version actualisée des fameuses *Marilyn* de Warhol ? Je n'en sais rien. (Les rumeurs disent qu'il en coûterait 40 000 $ pour les deux premiers, moins pour les suivants). Quel que soit le prix à payer, les modèles se sont fait avoir. Ces portraits sont aussi superficiels qu'affreux. Ils ne rendent quelque chose que pris tous ensemble sur les murs en marron brillant du Whitney Museum, nous donnant à voir toute la vanité humaine.

Est-ce que Warhol se moque de nous ? Allez donc voir cette exposition pour tenter de le savoir. Car Warhol nous dit peut-être quelque chose. Il a peut-être intuitivement saisi une part tape-à-l'œil très significative de notre époque. Si tel est le cas, cet aspect est détestable, car c'est le chic amoral qui prévaut ici. S'ils sont sans doute davantage chez eux dans une salle à manger hi-tech que dans une salle de conseil d'administration, les diptyques de Warhol se rapprochent dangereusement du portrait commercial. Les quinze minutes de gloire promises par Warhol à tout le monde – « dans le futur, chacun sera mondialement célèbre quinze minutes durant » – ne sont qu'un nouvel exemple d'une démocratie à l'usage exclusif des personnes riches et influentes. Ce flirt avec l'immortalité sur commande donne un certain frisson, je me dois de l'admettre, mais la décadence n'est pas une chose nouvelle. J'aurais bien davantage apprécié la vision d'une sélection de portraits contemporains par une douzaine d'artistes différents – Warhol inclus – que cette exposition limitée et plutôt insignifiante.

1. Petite compagnie aérienne (N.D.T.).
2. Hebdomadaire conservateur à destination de la bonne société américaine (N.D.T.).
3. En réalité, en 1949 (N.D.E.).
4. En réalité, 5 h 21 (N.D.E.).
5. En réalité, 8 h 05 (N.D.E.).

Warhol et les classes sociales

Peter Schjedahl

Article publié dans le magazine
Art in America 68, en mai 1980
Traduit de l'Anglais par Antoine Bourguilleau

L'exposition « Portraits of the 70's » d'Andy Warhol au Whitney Museum a été reçue par de nombreux critiques éminents avec un dégoût véhément. Hilton Kramer a plus ou moins levé les bras au ciel en signe de désespoir. Le critique de *Newsweek* semblait bouleversé et alla jusqu'à parler de « frous-frous » pour qualifier les coups de pinceau du maître. Robert Hughes, le plus provocateur des critiques actuels, est au sommet de la dépression dans les colonnes de *Time*, avec des métaphores culinaires telles que « crasse pistache-framboise » ou « nappage autiste ». Cette hostilité m'a surpris, car cette exposition m'a enchantée, et je l'ai trouvée parfaite dans son genre. Elle avait à la fois l'ancienne vertu des années 1960 – une vertu que Warhol, comme Frank Stella, semble n'avoir jamais perdue – d'une idée stylistique énorme, voyante, exposée avec une arrogance tout aussi voyante. Je ne suis pas certain de vouloir débattre de la remarque méprisante de Hugues, affirmant que ces portraits « peuvent difficilement être considérés comme présents dans la sphère du débat esthétique ». Je les considère quant à moi comme un de ces coups d'éclat typiques de Warhol, une utilisation totalement inhabituelle de la peinture, en parfaite osmose avec les évolutions de la sphère culturelle. La révulsion des critiques

la rend encore plus intéressante. Elle semble indiquer qu'avec ses « icônes sociales » – tel est le nom que David Bourdon a donné à ces portraits – Warhol a, encore une fois, touché un point sensible. Esthétiquement, les portraits peuvent difficilement être qualifiés de plats ou d'inachevés. Ils ont leur caractère, avec beaucoup de bon sens pictural et sont souvent très beaux. Cette beauté est, reconnaissons-le, plus apparente à petite dose, à l'échelle d'une salle à manger. Hughes décrit leur effet de composition au Whitney comme « grossier et répétitif ». Il n'y a en effet rien de délicat dans ces rangées de portraits alignés sur trois niveaux et posés sur des murs brun caramel. Mais le mot « répétitif » est inapproprié ; la variété d'effets et d'interrogations produite par cet arrangement mécanique est impressionnante. Dans cette mêlée d'images, presque chaque portrait se suffit à lui-même ; rares sont ceux qui font tapisserie dans cette soirée. Et même si personne ne le mentionne, je considère qu'une commande du Whitney pour remplir sa caverne du quatrième étage constitue une immense preuve de reconnaissance pour n'importe quel peintre. Bon nombre de spectateurs ne jugeront ces portraits que par le biais de reproductions, ce qui est bien dommage. Les reproductions effacent les textures et l'objet même de la toile, leur présence et la manière dont ils semblent « chevaucher » sur le mur. Ils y parviennent par divers moyens liés à l'échelle et l'espace de la pièce, et l'échelle et l'espace du spectateur : l'ordonnancement architectural, des cadres massifs et saillants, des tailles identiques d'images et de supports, des couleurs chaudes et vibrantes, de grands coups de pinceau, le caractère simplement fascinant d'un visage humain géant. Nous sommes dans l'esthétique hi-tech des années 1960, comme chez Stella ou Judd – froide, efficace, dérangeante.

Les critiques ne nient pas l'ingéniosité de Warhol – comment le pourraient-ils ? –, mais parviennent à suggérer qu'elle contient quelque chose de répréhensible. Chaque critique hostile que j'ai pu lire utilise l'expression « couleurs de décorateur » en se pinçant le nez. Il me semble à présent que la palette de couleurs de Warhol, faite d'une suite presque infinie de teintes et de nuances « étranges », mais ô combien savoureuses, pourrait être, avec plus de profit, comparée à la sorte de cuisine chromatique des dernières productions plus académiques, avec laquelle elle entre dans une relation aussi impudente que compétitive. Mais puisque l'on semble chercher à associer les décorateurs professionnels, pourquoi ne serait-ce pas un plus ? Existe-t-il un ordre moral des coloris ? (Je pense qu'on tient là un sacré sujet de thèse.) Le brun chocolat saturé serait-il moins sérieux que le bleu denim saturé ? Sur quelle base pourrions-nous juger que de tels plaisirs ne sont pas assez bons pour nous ? Le coup de pinceau de Warhol doit-il être condamné pour sa dextérité et son efficacité ? Si Warhol décide de copier la méthode utilisée par De Kooning pour séparer les champs visuels avec ses coups successifs de peinture fraîche, on peut penser sans trop se tromper que cette procédure signifie quelque chose de différent et de forcément plus palpitant pour De Kooning que pour Warhol. Mais si son utilisation par Warhol fait sens d'un point de vue pictural et sert son art en général, pourquoi râler ? (On aime la peinture, oui ou non ?) Il n'y a aucune volonté de pastiche dans les portraits de Warhol. Leur forme a évolué depuis ses sérigraphies multiples des années 1960, avec l'ajout important d'une technique dérivée des reproductions de Prisunic. Elle consiste à imprimer l'image sur une surface texturée et irrégulière, donnant l'illusion d'une facture originale. Warhol transforme la technique en l'utilisant à outrance et à de nombreuses fins ; on ne trouve pas chez lui cette gratitude satyrique envers la source, à la Lichtenstein. Pourtant, bon nombre de gens, critiques de *Newsweek* en tête, tombent dans le panneau et s'imaginent que la peinture acrylique est appliquée sur la sérigraphie, sans voir qu'elle se trouve dessous. La vérité, c'est que presque toutes les couleurs, y compris celles des yeux, des lèvres, des cheveux, etc. sont posées avant l'impression sérigraphique. Les occasions sont rares où Warhol effectue des retouches importantes au pinceau, ajustant l'équilibre de la photo et de la peinture en faveur de la peinture. Les parties du tableau travaillées par superposition de couches humides de peinture (plus épaisses ; le reste est plat, comme une affiche) sèchent avant de recevoir l'image, qui prend ainsi l'apparence de la peinture en étant distordue par la topographie de la toile. Warhol a développé les possibilités expressives et esthétiques de cette technique dans des tableaux autres que des portraits, et ce depuis plusieurs années, notamment dans une série de toiles larges, mystérieuses, quasi abstraites, baptisée *Shadows* (« ombres »). Sa capacité d'improvisation a fini par lui donner cette assurance décontractée qui peut faire oublier sa virtuosité. Lorsqu'elle tombe dans les extrêmes, la virtuosité peut avoir, naturellement, des effets contre-productifs, ce qui semble correspondre aux intentions de Warhol. Il n'est pas de ceux qui laissent une partie de leur œuvre au hasard ; ainsi remarquer quelque chose dans un Warhol, c'est presque donner le bâton pour se faire battre. Une des caractéristiques les plus marquantes de ses portraits – et que les critiques, pour d'obscures raisons, ne remarquent pas – est qu'ils vont par paire ; la même image est reproduite sur deux toiles séparées, de 40 pouces sur 40. Le traitement des deux toiles va de la ressemblance quasi parfaite à la différence complète, tant dans les teintes que dans la manière. Souvent, la manière est peu ou prou la même, mais la teinte varie – dans des combinaisons parfois charmantes ou d'une humeur sombre à l'extrême, parfois mordante jusqu'à la perversité, ou simplement superbement décoratives. Le principal effet de cette représentation double est de produire une abstraction du modèle, subvertir le sens commun du portrait comme l'image « définitive » d'un individu. Le numéro deux est la plus petite multiplication possible, mais en tant que telle, elle est à classer au même rang que toutes les autres multiplications, par opposition à l'original. Ce qui est ici suggéré, c'est que Warhol pourrait faire proliférer l'image indéfiniment, comme il l'a fait par le passé.

Dans les années 1970, Warhol finit par devenir ce qu'il avait prématurément été accusé d'être : le laquais des riches.

Or deux tableaux suffisent à atteindre cet objectif, là où un seul échoue à révéler la personnalité du modèle. On pourrait évidemment en rajouter sur l'aspect esthétique des portraits de Warhol, mais ce que je viens d'énoncer est probablement suffisant pour démontrer leur assurance et leur grâce, leur complexité unifiée. Rares sont les artistes aussi minutieusement analystes et analysés que Warhol ; une chose en amène une autre avec la rigueur impeccable d'une argumentation logique. Bien sûr, cela ne nous suffit pas à tout savoir d'un artiste. Mais il devrait être évident que si les portraits de Warhol posent problème, le problème est plus externe qu'interne. Je m'en voudrais d'enfoncer une porte ouverte ici, mais les portraits sont des objets sociaux, la plupart du temps commandités par de riches personnages (quelques-uns sont artistes ou issus du monde de l'art), dont ils sont censés décorer les demeures et servent à affermir leur prétention à une sorte d'éminence culturelle. Il y a là quelque chose qui excite les détracteurs de Warhol, mais qui demeure implicite, tant ils sont incapables de distinguer la performance esthétique de leur aversion pour le sujet. Les insultes et la confusion sont clairement visibles dans l'éloquence cicéronienne de Hughes : « Les admirateurs de Warhol... sont prompts à affirmer que Warhol aurait "redonné vie" au portrait de personnalités. Il serait plus exact de dire qu'il l'a fourré dans un costume à la mode, a fardé ses paupières et l'a balancé à l'arrière d'une limousine, où il peut bouger mais pas parler. »

Bourdon qualifiant les portraits de Warhol « d'icônes sociales » – le terme d'icône renvoyant à une sorte d'intemporalité byzantine investissant les modèles – anticipe l'essentiel des sarcasmes de Hughes et le met positivement en lumière. Dans une autre direction, l'introduction de Robert Rosenblum au catalogue du Whitney Museum – morceau de bravoure d'érudition – relativise les connexions de Warhol avec la haute société, en évoquant la tradition des portraits qui fleurirent à la fin du siècle dernier, avec J. S. Sargent, Giovanni Boldini et d'autres. (Hughes lui-même compare Warhol à Sargent, pour en conclure « qu'il lui manque la capacité de Sargent à concevoir et construire un tableau » – un jugement que je désapprouverais sans doute si j'étais en mesure de comprendre comment on peut comparer ce qui n'est pas comparable.) Mais, même les rapprochements les plus utiles en matière de terminologie et de catégorie, chez Rosenblum comme chez Bourdon, ne parviennent pas à expliquer l'ire de Hughes, qui semble dépasser la sphère de l'art – et de l'essence même de l'art. Prendre le portrait de personnalités au sérieux – ce que nous n'avons sans doute pas l'habitude de faire – consiste à prêter attention à sa signification sociale autant qu'à sa signification esthétique. Quoiqu'il en fasse la tentative, et fort maladroitement, le critique d'art ne peut que suivre l'art où il va, y compris s'il le mène dans le domaine sociologique – et potentiellement politique. (Après tout, qui a dit que le postmodernisme se devait d'être une chose aisée à comprendre ?) Dans les années 1970, Warhol a fini par devenir ce qu'il avait prématurément été accusé d'être : le laquais des riches. L'accusation était inappropriée dans les années 1960, car s'il était l'enfant chéri et obéissant des riches, il persistait à s'inspirer des « sans classe » et des autres franges de la société ; progressivement, cette relation s'est mue en un circuit fermé, influant finalement sur son art. (Je dirai plus loin pourquoi je pense que le reste de son œuvre récente tire son sens de l'existence même d'un public aisé.) La question centrale, en ce qui nous concerne – une affaire réglée pour Hughes – est de savoir si l'on peut considérer cet aspect avec bienveillance. Pour cela, il nous faudrait accepter deux idées : 1) l'art en tant que service n'est pas un problème, et 2) les riches (les riches en général et ceux de Warhol en particulier) ne sont pas un problème. Pour le dire autrement : 1) l'art actuel peut-il être significatif bien qu'il défende des intérêts autres que les siens propres ?, et 2) la légitimité de l'élite sociale contemporaine est-elle une fiction acceptable ? Avant de tenter de répondre à ces deux questions, aussi vastes que difficiles, il serait bon de se demander comment Warhol s'est retrouvé en position de les soulever.

L'alliage époustouflant entre la mode culturelle et l'idiosyncrasie, qui place Warhol sur le devant de la scène de l'avant-garde des années 1960, fait partie de notre mythologie. Aucune entrée dans le monde de l'histoire de l'art ne se produisit sans doute à tel point nommé ; pourtant, à en croire la légende, il arriva presque en retard. Une histoire veut qu'au début de 1962, se cherchant désespérément une image pour s'assurer une bonne place dans le train du pop art sur le départ, Warhol découvrit que ce dont il disposait déjà, sa propre sensibilité, son expérience, sa vision du monde, était un condensé du mouvement tout entier.

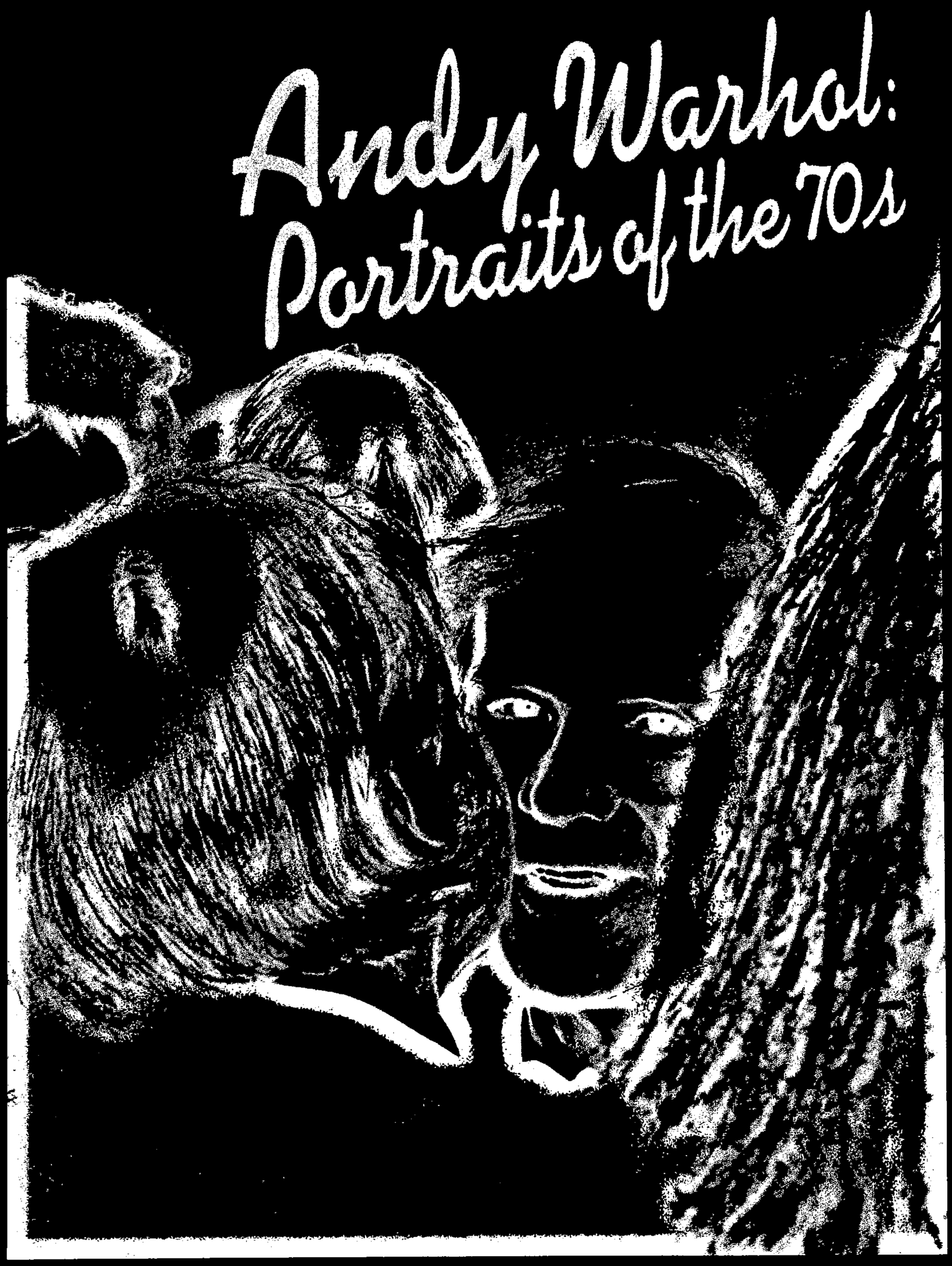
Comme un grand reporter, Warhol s'en tient à son domaine, celui du nouveau capitalisme américain, tel qu'il est apparu au début des années 1960.

Fils d'un travailleur tchèque immigré, Warhol est un des rares artistes contemporains issus de la classe ouvrière. Une bonne partie de sa miraculeuse étrangeté angélique s'explique par ce fait. La classe laborieuse américaine de notre époque a été souvent définie par son appétence envers les produits et les valeurs de la culture populaire capitaliste ; l'ambivalence à l'égard de ces deux piliers est plutôt la marque des classes moyennes, pour qui elles sont aisément abordables. Le regard minutieux et enthousiaste que Warhol pose sur cette culture du confort et de la célébrité, voilé par sa connaissance intime des dessous mêmes de cette culture (la mort bas de gamme, dans des accidents de la route ou sur la chaise électrique), lui permet de sortir du virage en tête dans cette course à la valorisation de la banalité. Si l'on compare ses époustouflantes *Marilyn* et ses chaises électriques des années 1962-1966 aux travaux des autres artistes du pop art, leur œuvre semble distancée, même amoindrie par cette ironie typique des classes moyennes. Car ce qui est du « matériau » pour ces artistes constitue de la matière pour Warhol, dans la forme comme dans le fond.

Les accusations occasionnelles de naïveté (ou de cynisme en la matière) adressées à Warhol ne sont que le produit d'une naïveté (ou d'un cynisme) de la classe moyenne, l'incapacité à se représenter que notre culture présente une apparence radicalement différente quand on la contemple de sa périphérie.

Mais le talent et l'à-propos de Warhol dépassent de loin le seul succès dans le domaine de l'art. Les bouleversements des années 1960 entraînent une gigantesque poussée vers le haut des classes sociales, comme il ne s'en était pas produit depuis le début du siècle. Des personnalités du show-business, de l'art, du gouvernement, du crime (trafic de drogue, essentiellement), de la mode et le cercle des célébrités de la jet-set, des *Beautiful People*, se mélangent à présent aux riches héritiers et aux hommes d'affaires. Cette minirévolution permet à Warhol de sortir du ruisseau et le propulse sans autre forme de cérémonie ou d'initiation au sommet. Considéré comme l'arriviste souverain, il invente un nouveau style pour les riches, un style que l'on pourrait appeler la décadence démocratique – un *aggiornamento* facétieux des sept péchés capitaux à destination d'une population mal à l'aise de constater qu'elle peut à présent s'y adonner et qui n'a d'ailleurs rien de mieux à faire. Le modèle est enregistré par l'œil fixe et distant de la caméra dans les premiers films de Warhol (particulièrement *Chelsea Girls*). Même si l'on s'abandonne à tous les vices, tant qu'Andy Warhol, génie désincarné du peuple, veille sur nous, tout ceci n'est pas bien grave.

Ainsi, ce que Warhol peut offrir à ses riches mécènes, dès le début, va plus loin que l'éclat de surface : c'est une sorte d'alchimie morale dans laquelle le rôle social du quasi-parasite est associé aux fonctions historiques de l'avant-garde. Ceci ne s'était jusqu'alors jamais produit en Amérique, car aucune génération de riches Américains n'avait été si jeune, si cosmopolite et à ce point privée de fonctions sociales, jusqu'à celles régulant leur propre existence, « maintenir son niveau ». C'est la génération des années 1960, souvenez-vous, imbibée de valeurs libérales et anarchistes. (Warhol affirmait récemment que le fils de Gerald Ford, Jack, est le seul républicain qu'il connaisse.) L'idéologie de l'État Providence se saisissait de la philanthropie, ancienne chasse gardée des bonnes familles, à qui il ne restait plus que l'aura spirituelle, qu'à notre époque, seul l'art est en mesure de conférer. Avec Warhol, les nouveaux riches ne disposaient pas d'un simple artiste, mais d'un artiste personnifiant la démocratie, la libération sexuelle et la permissivité d'une manière générale, ainsi qu'une innocence angélique ne répondant que par des « oh » et des « oui » à tout, même à l'ennui, le cancer des oisifs.



Andy Warhol lors du vernissage de l'exposition « Andy Warhol : Portraits of the 70's », Withney Museum of American Art, 1979.
Photo : Fred W. Macdarrah

La magie morale de Warhol a considérablement diminué, voilà qui apparaîtra, je pense, à tous ceux qui se plongeront dans *Andy Warhol's Exposures*, son récent ouvrage mêlant photographies et descriptions haletantes des nouveaux riches (parfois plus très frais). Son univers l'a rattrapé (il lui est même tombé dessus) ; son avarice forcenée, son goût pour la célébrité et son acharnement au travail ne reflètent plus que son environnement. (Dans les années 1980, chacun se doit d'avoir un travail ou, tout du moins, d'avoir l'air affairé). Il faisait autrefois les célébrités, il ne fraye plus à présent qu'avec celles déjà certifiées et estampillées comme telles. Ses saillies verbales, succinctes, hypnotiques, sont passées du prophétique au grandiloquent. Même ses aphorismes sont bancals, comme lorsqu'il propose de remplacer le plus cité d'entre eux par celui-ci : « [illegible] le monde sera [illegible] »

On réalise brusquement à quel point le petit monde de Warhol, celui des années 1960, des déclassés et des gens de la rue, laboratoire de sa créativité, a contribué à asseoir son autorité culturelle. Cette autorité étrange est bien loin à présent, consumée par le souhait des riches de se présenter sous leur meilleur jour. Pour Warhol, cela n'a pas été, loin s'en faut, une mauvaise affaire. Il est heureux comme un gosse. (Son contentement manifeste, en une période où l'art ne semble pas tenir ses promesses, explique peut-être pourquoi les critiques de la classe moyenne se montrent si grincheux.) Mais avec la dissipation de son aura, Warhol émerge comme un simple artiste de commande, un artisan.

Or le genre d'artisan qu'est Warhol, un artisan travaillant pour une classe particulière, est tout ce qui nous intéresse. Ce n'est pas un rôle qu'il prend à la légère et qu'il confine aux portraits de commande. Deux autres thèmes des années 1970 sortant de cette catégorie semblent particulièrement à-propos : Mao et la faucille et le marteau. Rosemblum suggère que les imposants tableaux de *Mao*, de quelque 15 pieds de haut, sont une sorte de recherche sur « l'autorité lointaine et effroyablement sereine du chef d'un État totalitaire moderne ». Tout ceci n'est pas faux – les grands *Mao* distillent une émotion que l'on pourrait qualifier de « sublime totalitaire » –, mais semble trop pessimiste pour coller aux intentions que l'on prête à Warhol, qui, presque toujours, cherche à titiller le spectateur ou à obtenir sa complicité. Pour moi, les *Mao* et les faucilles et marteaux sont à relier aux chaises électriques et aux accidents de voiture du début des années 1960 – la seule différence étant une question de classe sociale. Les images, conçues pour choquer, de ses premiers tableaux étaient celles de la catastrophe plébéienne, celles des tableaux récents sont celles des menaces historiques portées envers la classe dirigeante. Warhol offre à ses mécènes une horreur délicieuse et la promesse de pouvoir la dominer, au moins émotionnellement : ils peuvent l'accrocher sur leurs murs. Transformer la révolution en un produit de consommation pour aristos est pain béni pour de nombreux critiques actuels, mais je ne crois pas que cette réaction soit inévitable. Car quelle que soit l'attitude que l'on ait à l'égard de la logique de satisfaction du capitalisme actuel, il est également possible de considérer une extension aussi extrême et subtile que celle de Warhol sous une lumière positive, comme un art qui dit quelque chose d'une époque et d'une culture – et le fait avec un détachement impressionnant, issu de l'acceptation tranquille par l'artiste de l'entropie culturelle, de la décadence. Nous admirons les expressions artistiques de civilisations passées dont nous aurions détesté être les citoyens, et je ne vois pas en quoi nous devrions nous priver de regarder nos cultures avec des yeux différents. L'art offrant un contenu conscient intégré dans les questions sociales est sans doute une catégorie transcendant les lignes politiques, un standard aussi acceptable par l'électeur de droite que par celui de gauche. Et dans ce domaine, Warhol atteint des sommets – au moins aussi haut que le meilleur du réalisme socialiste, par exemple. Je ne sais pas s'il est aussi bon que Bertold Brecht, mais je ne trouve pas la comparaison ridicule. Un portrait de Warhol débute avec une photographie délibérément conventionnelle de quelqu'un, suivie d'un tirage sérigraphique aux contrastes accentués, plaqué sur un support rugueux et coloré, afin de détruire partiellement le caractère neutre de la photographie dans un but d'idéalisation. Le choix des couleurs et du travail au pinceau donne à l'image ainsi ravagée une humeur, une suite de signaux picturaux que l'on imagine adaptés à l'aura de la personne. Ceci n'est pas une flatterie au sens classique, plutôt l'introduction flatteuse dans le royaume privilégié et intemporel de l'art – un art qui s'apparente à l'importance sociale, s'apparentant elle-même à l'argent ou à la célébrité (et généralement aux deux). Le caractère ironique de ces portraits nous suggère que l'ordre social contemporain est éternel. Il n'y a rien de sentimental, ni même de particulièrement rhétorique dans cette idéalisation directe, caractéristique d'un esprit aux aguets. Il y a dans cette exécution tant d'expertise, tant d'insouciance, un tel plaisir distillé de la peinture (comme chez Fragonard), que l'élévation du sujet peut sembler solennelle. Ceci pourrait n'être qu'une blague. Mais si tel est le cas, c'est une blague facétieuse, inoffensive. Warhol nous convainc qu'il aime vraiment les gens et la peinture – à sa façon avide, où l'on est plus aimable encore lorsque l'on est riche et que l'on s'acoquine à certains de ses riches pour en faire le portrait (il en coûtait 25 000 $ par tableau il y a cinq ans de cela). Ce n'est pas une idéalisation toute en douceur et en lumière, mais elle n'est pas plus violente que l'humeur de notre temps.

Les riches sont-ils différents de vous et de moi parce qu'ils ont plus d'argent ? Telle fut paraît-il la réponse d'Ernest Hemingway, une réponse doctrinaire de démocrate américain, à un F. Scott Fitzgerald déconcerté. Les riches peuvent commencer comme des bons gars pleins aux as, mais au bout d'un certain temps, la richesse change tout, même la personne. Elle change tout en s'incarnant dans la puissance et dans des biens aussi précieux qu'intemporels, qui tendent à écraser par leur présence les êtres humains qui vivent dans leurs parages. *Ars longa, vita brevis* est une pensée de riche. On peut bien sûr trouver des exceptions, mais la plupart des gens riches n'ont qu'un sens très diffus du caractère frustrant et pénible de la vie pour la majorité des gens. Ils pensent parfois que tel n'est pas le cas – et pourtant. Certains peuvent être des monstres d'égoïsme, comme Tom et Daisy Buchanan dans *Gatsby le Magnifique*, mais du point de vue d'une classe moyenne fatiguée et rongée par les scrupules, même les meilleurs d'entre eux peuvent paraître monstrueux. Ils ne comprennent rien – ne connaissent ni les luttes, ni les hauts et les bas, ce qu'il en coûte sur le plan émotionnel de tenter de s'en sortir dans les tréfonds de la société américaine. Il est donc normal qu'ils provoquent du ressentiment, et le ton que l'on trouve chez les détracteurs de Warhol dans les grands médias est précisément celui de ce ressentiment. D'une certaine façon, le Whitney Museum n'a que ce qu'il mérite. La fatuité des nantis, si flagrante dans ce véritable gala de portraits, ne s'est jamais étalée avec autant de complaisance depuis la période qui précéda la dépression des années 1920.

Ayant incarné une institution relativement ouverte (et parfois assiégée) aux légions créatives et critiques du monde de l'art, le Whitney, sous la direction de Tom Armstrong, est devenu un bastion des sensibilités néo-patriciennes. L'affaire était entendue, mais rien ne pouvait nous préparer à la pauvreté de l'avant-propos d'Armstrong au catalogue : « Andy Warhol – cet être calme, omniprésent, qui mérite notre respect et ne demande rien, tout en recevant beaucoup... Ses portraits sont le reflet d'une époque où le clinquant et l'éclat est [*sic*] important et le superficiel primordial... Je n'ai jamais changé d'avis à propos de Monsieur Warhola... Lorsque le dernier canot de sauvetage sera mis à l'eau, je souhaite que le vieux Blondie soit à la rame » (réplique cinglante de Hughes : « Il en est certains qui ne souhaiteront sans doute pas échouer à ses côtés sur ce radeau de la Moi-duse. ») Les inanités d'Armstrong sont à ce point teintées de freudisme mal digéré que l'on ne sait par où commencer – ou finir. Je me contenterai d'indiquer que cette idée que Warhol et Armstrong pourraient s'échapper ensemble du *Titanic* sonne comme l'image décalée de la Révolution vue par Marie-Antoinette. Elle laisse en tout cas le lecteur avec une question sans réponse : finira-t-il coincé dans l'entrepont ou écrasé sur l'iceberg ?

La manière dont on considère les mécènes de Warhol en tant que classe n'est pas anodine dans le regard que l'on jette sur ses portraits. Je ne puis qu'insister sur le fait que cette connexion doit être considérée pour ce qu'elle est, une sorte de bonus historique s'ajoutant à l'expérience de l'œuvre et qui sont légitimes, en tant que tableaux. À moins que l'on accepte l'idéologie – dans le cas présent, celle de la classe moyenne – comme le déterminant de toute valeur artistique, je ne vois pas comment nous pourrions ne pas en conclure que Warhol a, ici, créé quelque chose de fort. Trouverait-on un artiste qui aurait, avec tant de décontraction et de fidélité, avec une proximité et une candeur si épouvantables, exposé l'importance des changements dans la société ? Comme un grand reporter, Warhol reste dans son domaine, celui du nouveau capitalisme américain, depuis qu'il est apparu au début des années 1960. Son enfance défavorisée a fait de lui un homme aussi amoral qu'incorruptible, car observateur profondément indifférent.
Il n'est pas nécessaire de l'apprécier pour comprendre ce dont il nous gratifie avec son art – et qu'il pourrait continuer de nous donner, au fur et à mesure que son sujet se développe. Il possède la vertu terrible de ne guère se soucier des événements, bien qu'étant présent, avec son magnétophone et son appareil photo, au cœur de chacun des happenings de son microcosme social. Il se tient toujours à nos côtés, aussi muet que prodigue. En le regardant contempler les riches, on réalise soudain que, quoi qu'il nous arrive d'ici la fin de ce siècle, il n'y aura de canots de sauvetage pour personne.

Une chronique des années 1980

En 1976, Warhol découvre le Minox 35 EI, un nouvel appareil photographique très compact. Comme ce fût le cas avec son magnétophone dans les années 1960, ce dernier accompagnera désormais tous ses déplacements, témoignant, souvent avec humour, d'une vie mondaine vibrillonante.



Sylvester Stallone, vers 1977
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Pat Hearn, vers 1985
Épreuve gelatino-argentique
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

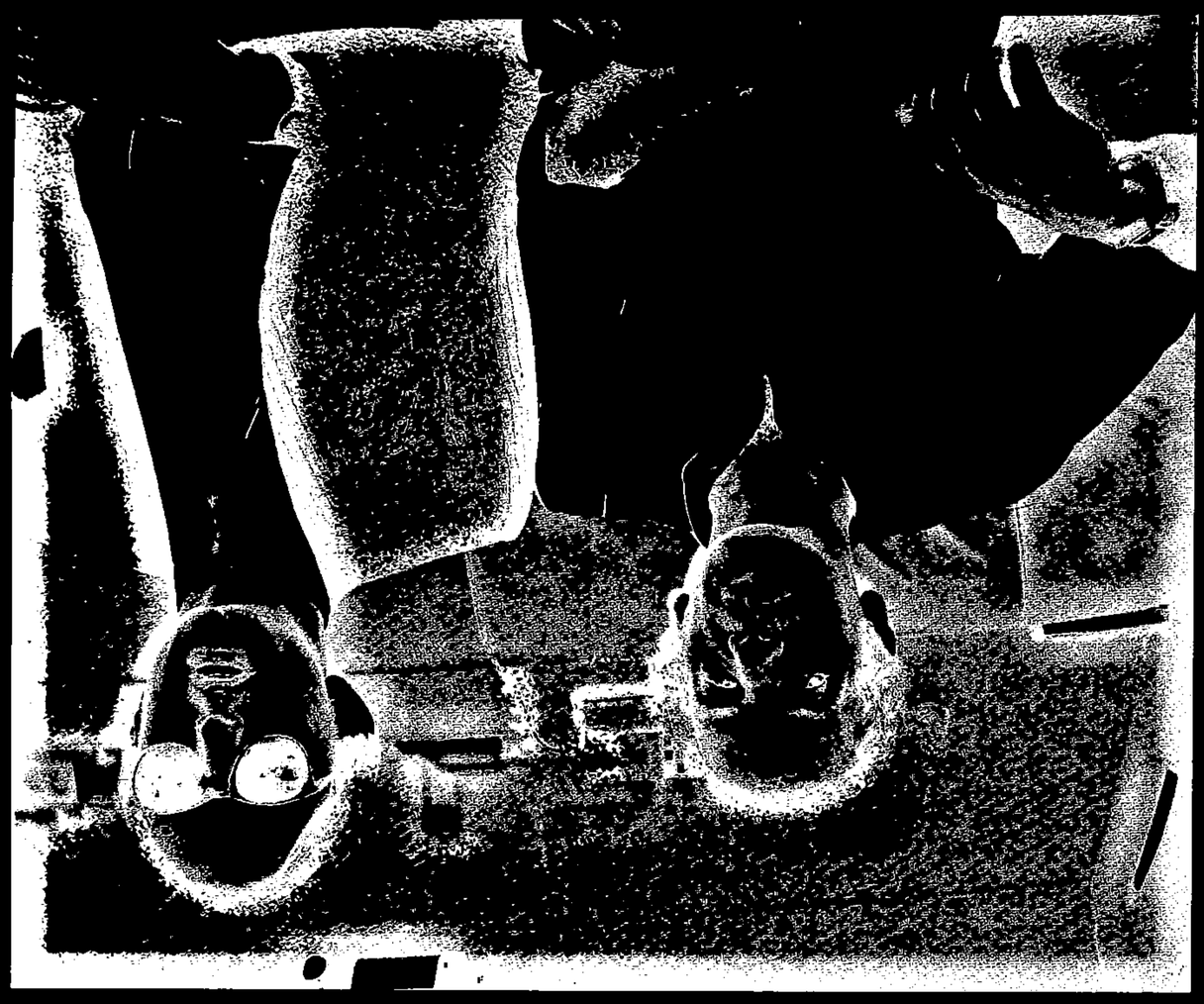
Sonia Rykiel, 1986
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Claes Oldenburg
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger

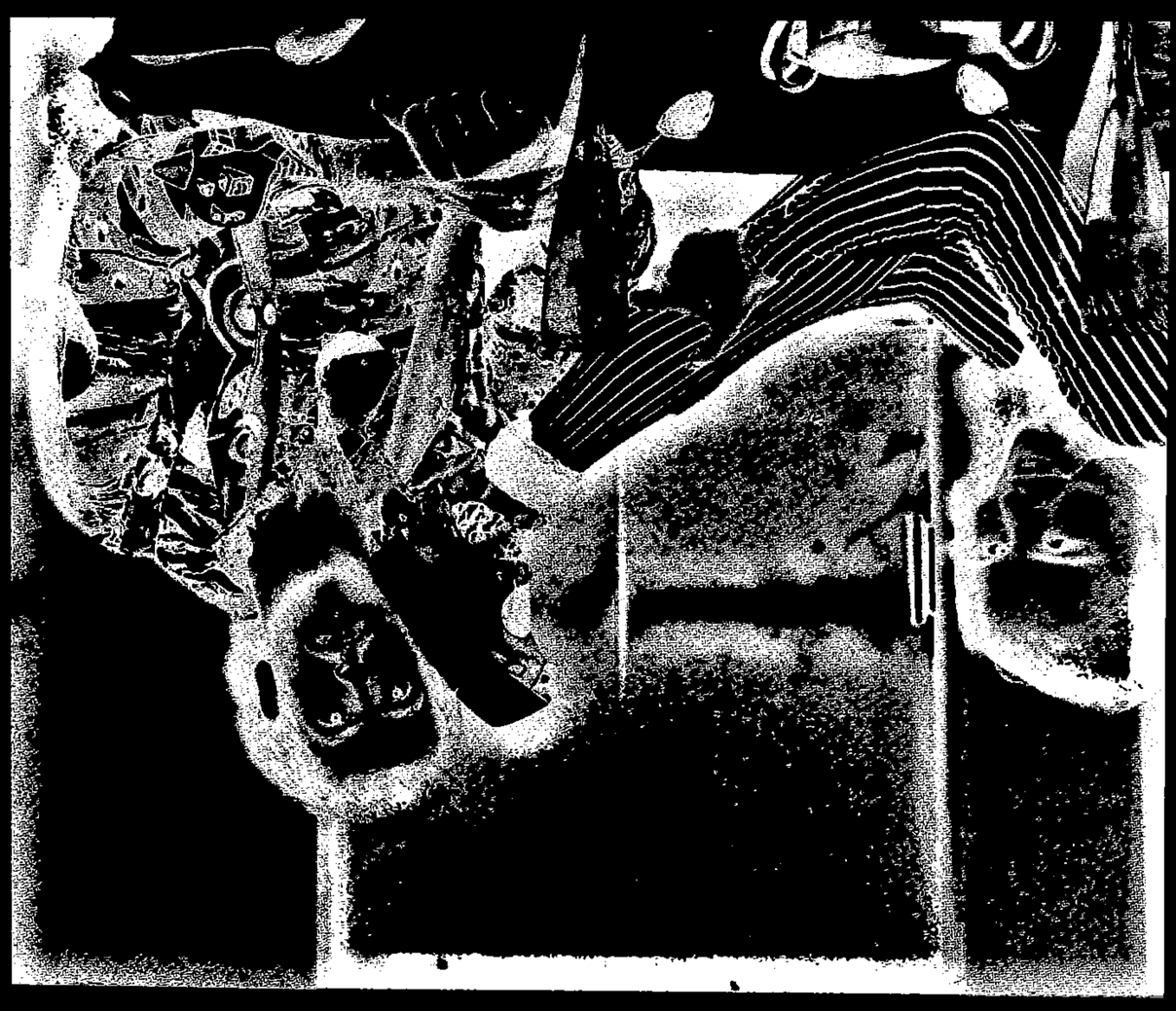
Kenny Scharf et Teresa Scharf
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

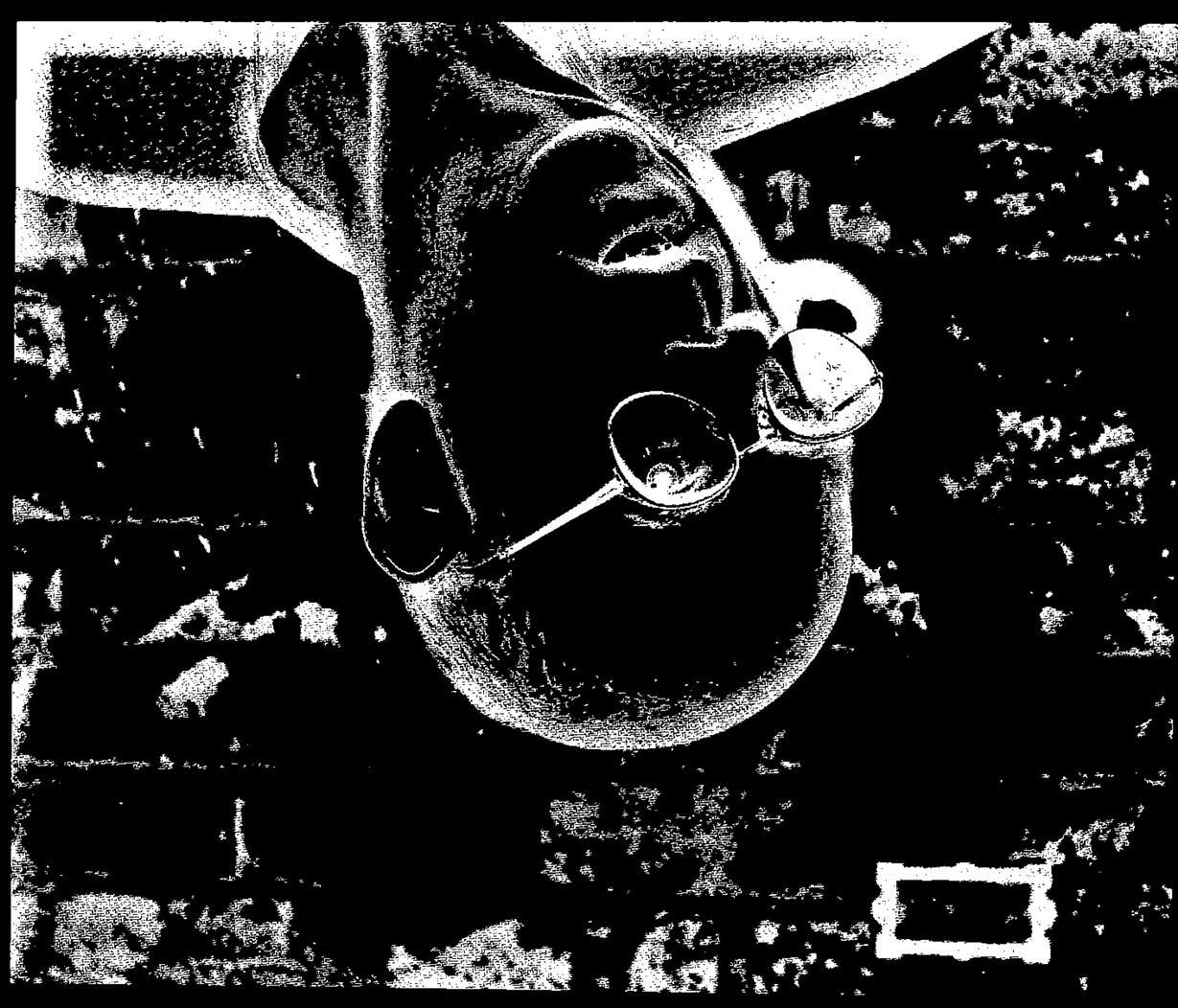
Francesco Clemente, 1984
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger

Frederick Hughes et Steve Rubell
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum













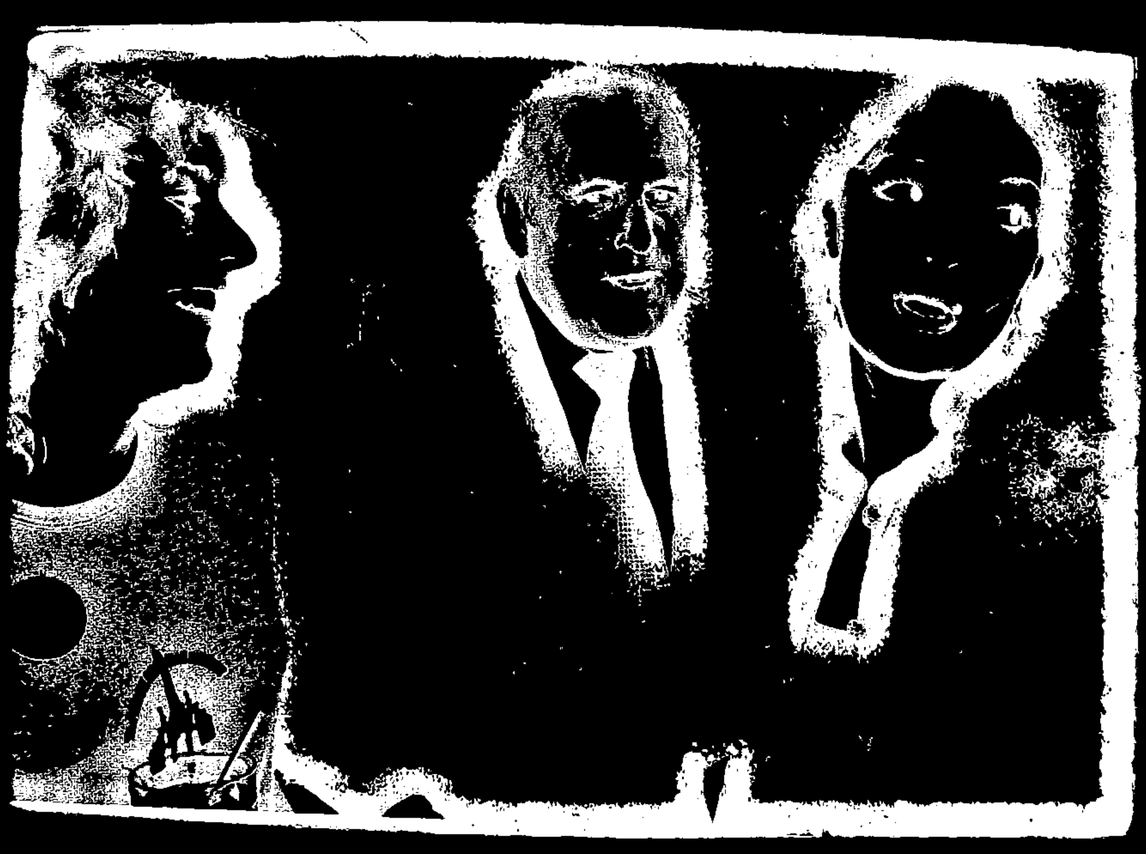


David Hockney
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger

Paulette Goddard et un inconnu
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Catherine Guinness, John Richardson,
et Diane von Fürstenberg
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum







Tina Chow, vers 1986
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



Holly Woodlawn
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



Dolly Parton, 1985
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,2 cm ; 10 x $7^{15/16}$ inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum



Andy Warhol, 1980
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum







Donald Sutherland, 1982
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum





Craig Shaeffer, 1982
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Keith Haring et Andrée Puttman
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Alex Katz
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger

John Chamberlain
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger





Bill Copley
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger

Frederick Hughes
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Hommes non identifiés
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

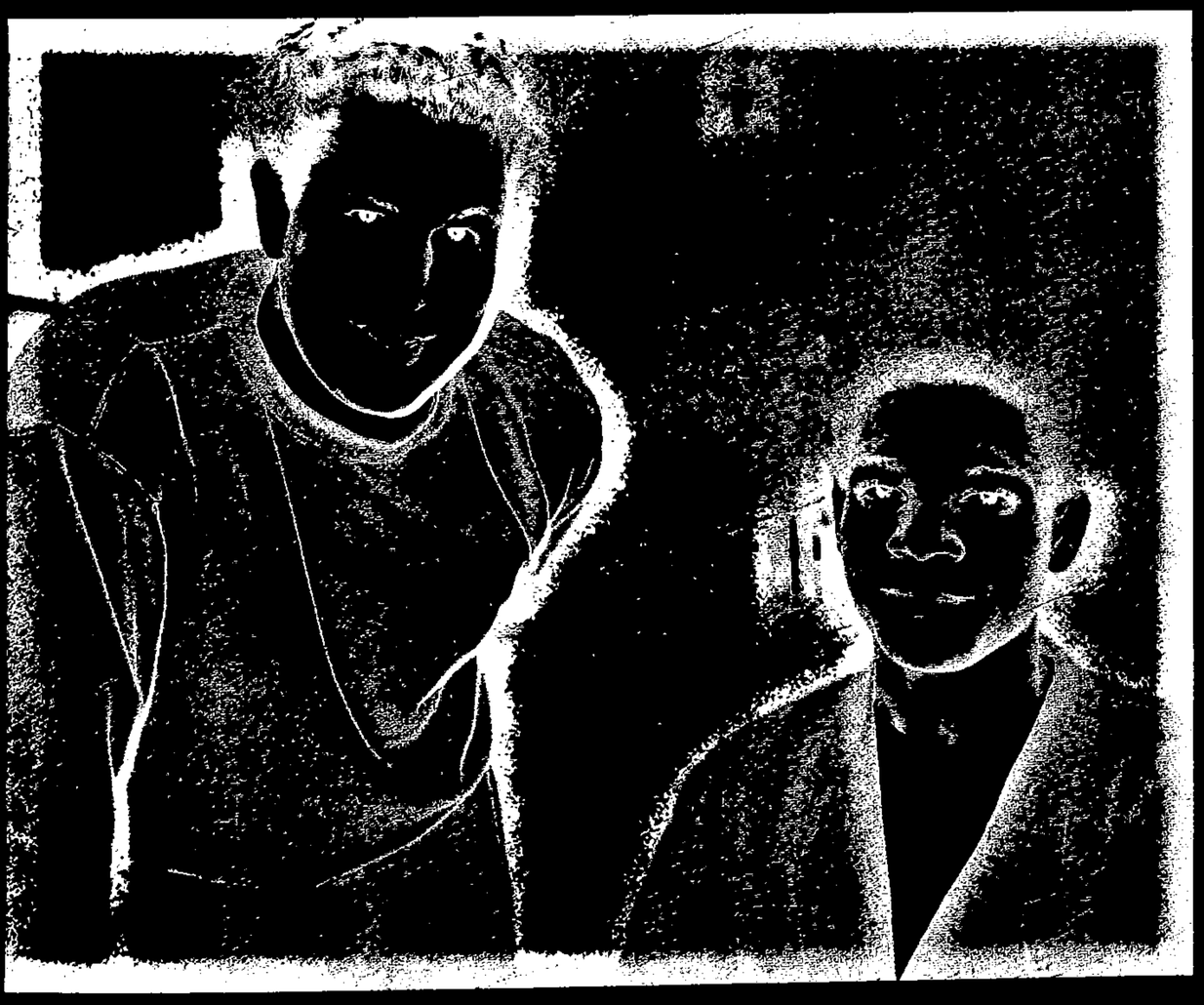
Homme non identifié
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Julian Schnabel et Jean-Michel Basqiat
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

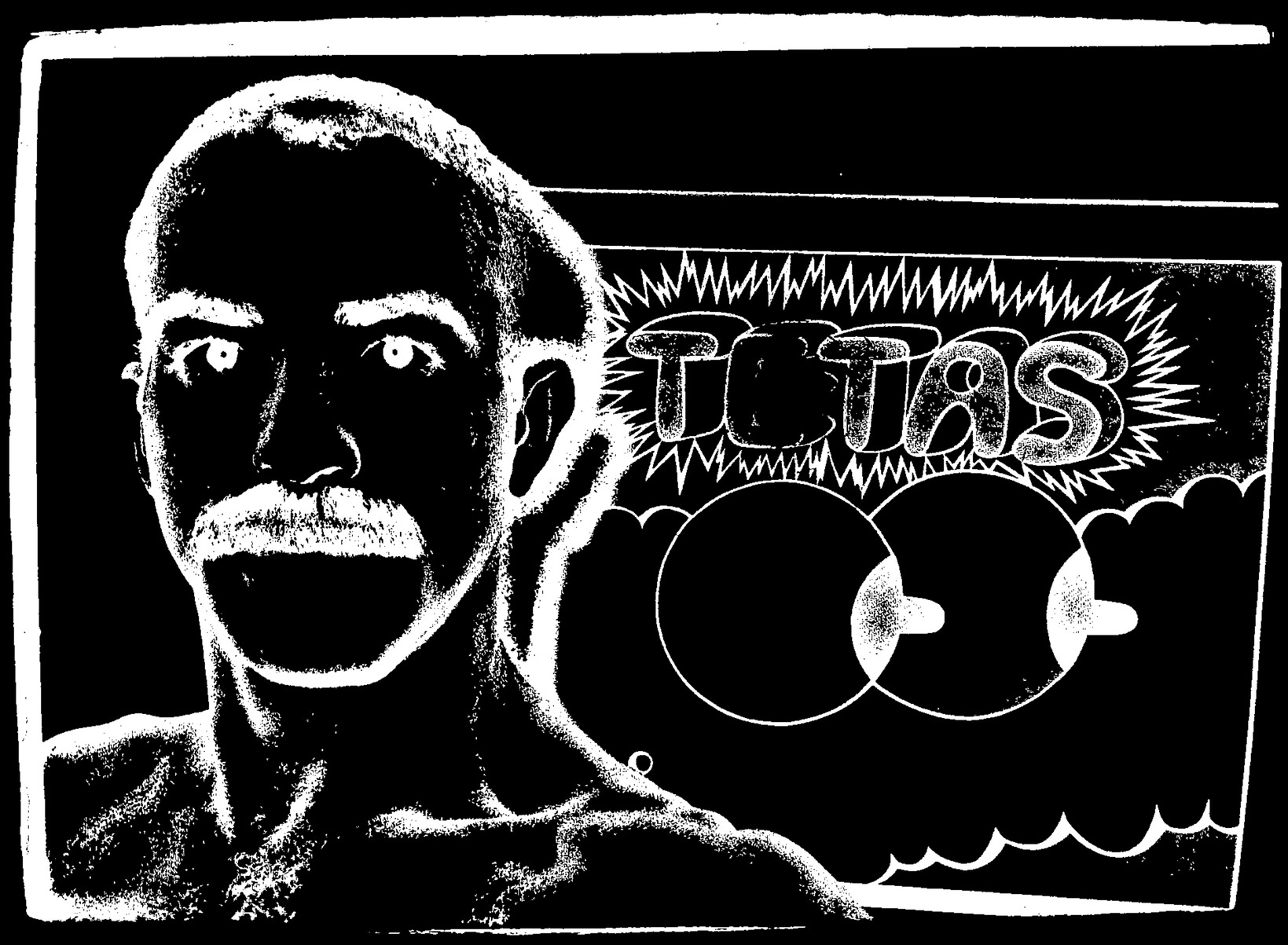
Homme et femme non identifiés
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum











Victor Hugo
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Le pape Jean-Paul II, 1980
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,2 cm ; 8 x 9$^{15/16}$ inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

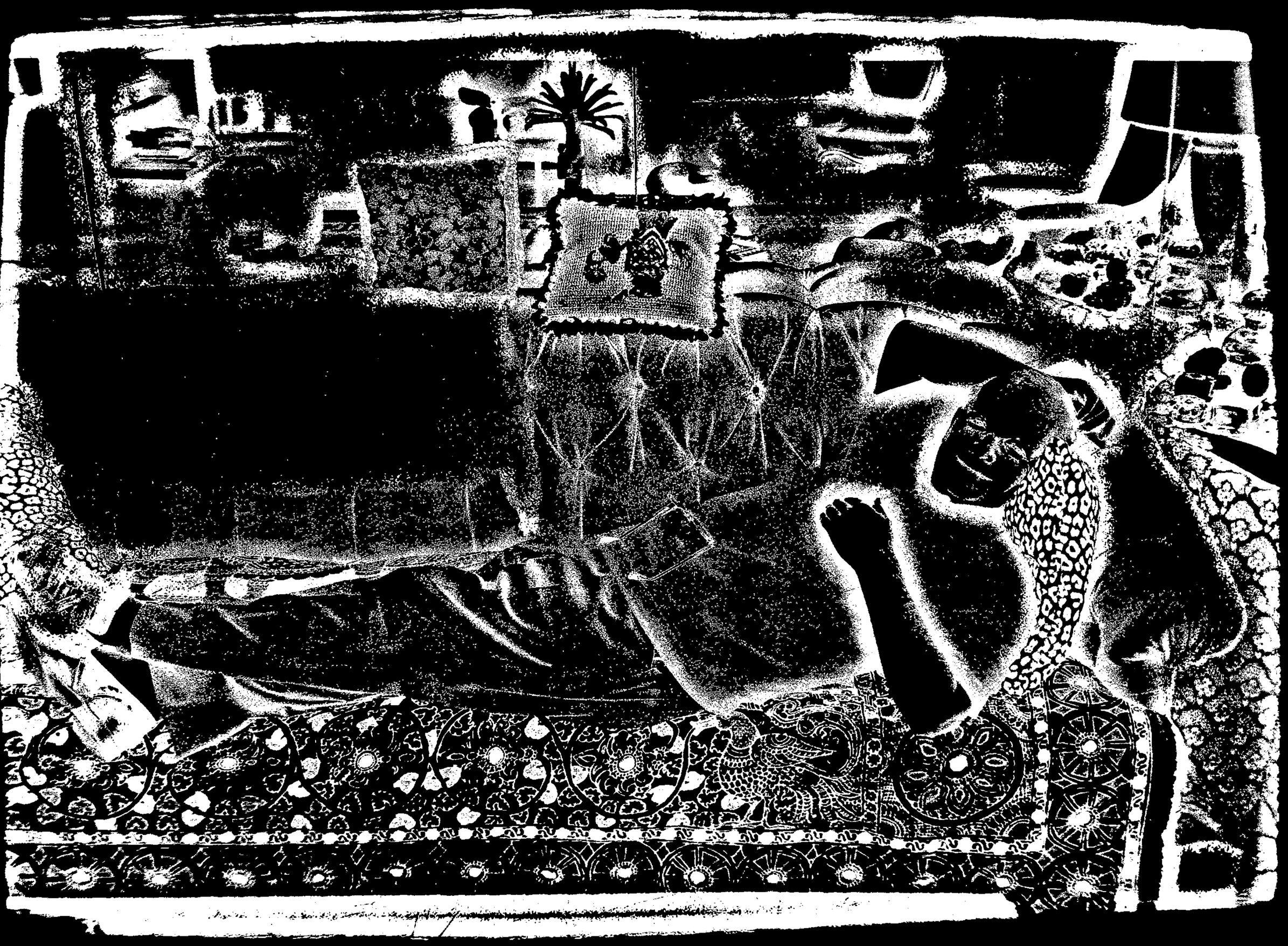
Vincent Fremont
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

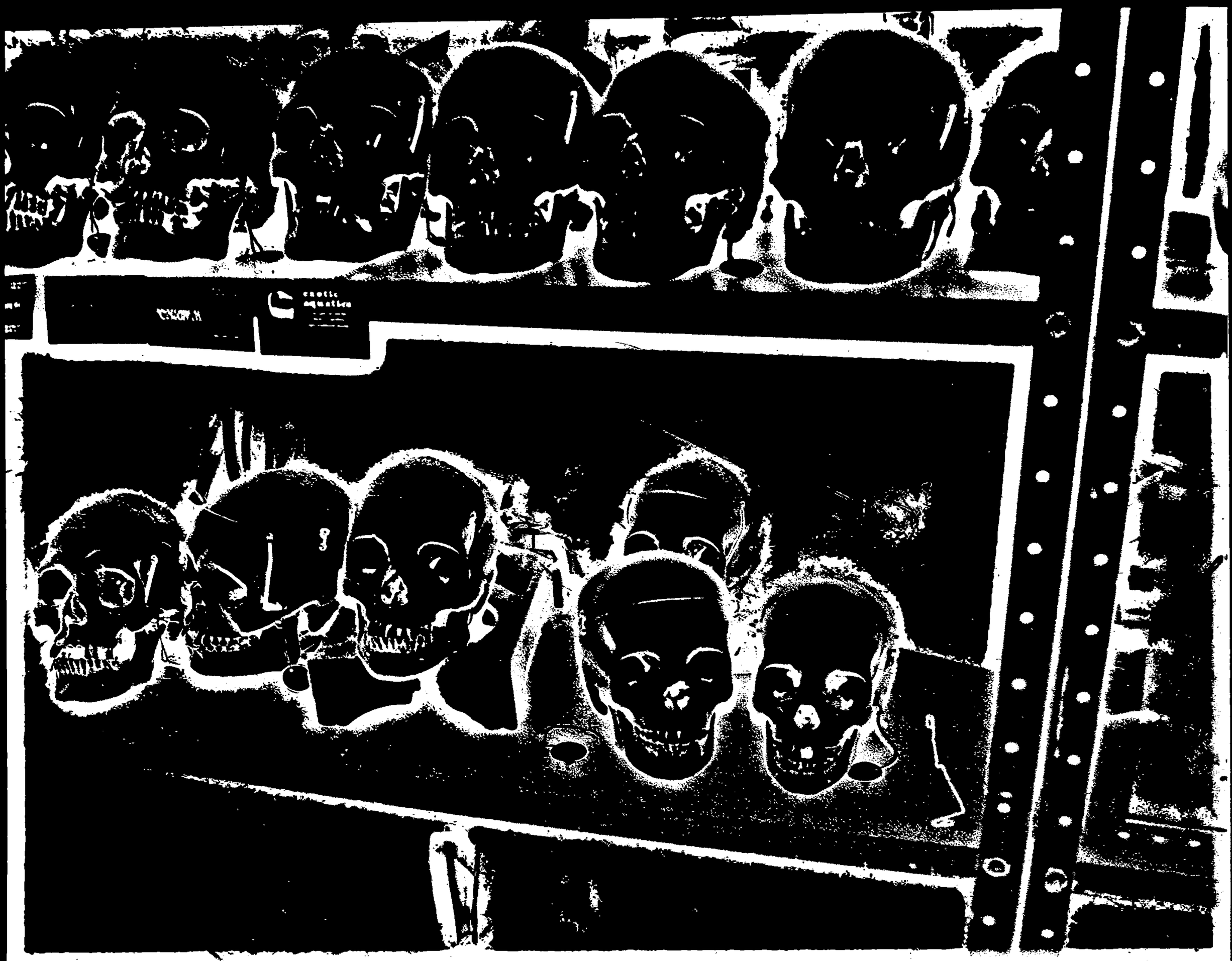
Robert Rauschenberg et Leo Castelli
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Truman Capote à son domicile d'United Nations Plaza à New York, vers 1980
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum


GAY HEAD











Crânes, années 1980
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Georgia O'Keefe, 1980
Épreuve gelatino-argentique
25,4 x 20,3 cm ; 10 x 8 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger

Dominique de Menil
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Robert Rauschenberg et Roy Lichtenstein à la Maison Blanche
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger

Benjamin Liu, 1982
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Pittsburgh, The Andy Warhol Museum

Andy Warhol, Léo Castelli et un groupe d'artistes
Épreuve gelatino-argentique
20,3 x 25,4 cm ; 8 x 10 inc.
Zurich, Galerie Bishofberger









Annexes

Chronologie

Émilia Philippot

6 août 1928
Naissance d'Andrew Warhola à Pittsburgh, Pennsylvanie. Il est le troisième fils d'Andrej Varchola et de Julia (née Zavacky), mariés à Mikova (actuelle Slovaquie) en 1909, émigrés aux États-Unis en 1913 pour son père et en 1921 pour sa mère. Andrej est mineur, puis ouvrier sur les chantiers industriels de la ville. Julia gagne un peu d'argent en effectuant des travaux domestiques et en vendant au porte-à-porte ses confections artisanales (fleurs en papier et œufs de Pâques). La famille loue de modestes appartements successifs à proximité des usines, avant d'acheter, en 1934, une petite maison dans le quartier d'Oakland, légèrement excentré. Les parents dispensent aux jeunes enfants une éducation catholique de rite grec (culte catholique oriental uniaque). Andrew est baptisé dès le 28 août 1928. La famille se rend à l'église tous les dimanches, dans la Ruska Dolina (« vallée ruthénienne ») de Pittsburgh.
1937
Le jeune garçon contracte la chorée, maladie infectieuse qui atteint le système nerveux. Appelée aussi danse de Saint-Guy, cette pathologie, caractérisée par des mouvements involontaires et irrépressibles, le contraint à garder le lit pendant plus de deux mois. Un cousin donne à la famille un Kodak Brownie Box Camera, appareil avec lequel il prendra de nombreuses photographies qu'il développe lui-même dans un laboratoire improvisé au sous-sol de la maison.
1937-1941
Recommandé par son école élémentaire, assiste régulièrement aux cours gratuits d'initiation à l'art du Carnegie Museum of Art. Lit beaucoup de bandes dessinées et prend plaisir à peindre et à dessiner.
1938
Alors qu'il n'a que dix ans, commence à collectionner les photos dédicacées de vedettes de cinéma qu'il réunit précieusement dans des albums. Se passionne pour Hollywood, la photographie, le dessin, les magazines, et montre un intérêt précoce pour l'art. Effectue ses études primaires à l'école Holmes qu'il fréquentera jusqu'à son certificat d'études.
1939
La famille achète sa première radio.
1942
Le 15 mai, après plusieurs mois de maladie, son père meurt des suites d'une péritonite tuberculeuse.
Julia, qui craint pour la condition nerveuse de son plus jeune fils, l'empêche d'assister aux funérailles. Poursuit ses études secondaires à la Schenley High School.
1945-1949
Après son baccalauréat, intègre le Carnegie Institute of Technology dans la section « Painting and Design» où il fait la connaissance de Philip Pearlstein. Commence à y expérimenter, dès 1947, la technique du dessin tamponné et assure, à partir de 1948, la conception graphique de la revue étudiante *Cano*. Donne également des cours de dessin le soir et travaille, durant trois étés, comme étalagiste au grand magasin Joseph Horne. Au cours de sa dernière année d'études, tente de participer à l'exposition des Associated Artists de Pittsburgh avec *The Lord Gave Me My Face, But I Can Pick My Own Nose (Le Seigneur m'a refilé mon visage, mais je peux me gratter le nez tout seul)* qu'il présente finalement dans une contre-exposition d'étudiants au Arts and Crafts Center de la ville.
1949
Diplômé du Carnegie Institute of Technology en juin, part pour New York dès l'été, où il emménage avec Philip Pearlstein dans un appartement proche de St. Mark's Place. Prend alors le nom d'« Andy Warhol ». Reçoit ses premières commandes en tant qu'artiste publicitaire. Collaborera dès lors, comme illustrateur, à de nombreux magazines : *Glamour*, *Vogue*, *Seventeen*, *The New Yorker*, *Harper's Bazaar*. Réalise également des décors de vitrines, des pochettes de disques, des couvertures de livres et des campagnes de publicité, dont la fameuse campagne pour les chaussures I Miller.
1950
Il achète son premier poste de télévision.
1952
Sa mère le rejoint à New York et emménage avec lui, au 216 East 75th Street. Reçoit le prix de l'Art Directors Club dans la catégorie « meilleure publicité parue dans la presse ». Alexandre Iolas lui offre sa première exposition personnelle à la Hugo Gallery : « Andy Warhol : Fifteen Drawings Based in the Writings of Truman Capote » (16 juin-3 juillet).
1953
Déménage au 242 Lexington Avenue. Réalise son premier album promotionnel avec Corkie (Ralph Thomas Ward) : *A Is An Alphabet*.
1954
L'American Institute lui décerne un certificat d'excellence.
1955
Publie ses propres portfolios, *À la recherche du shoe perdu*, et l'année suivante, *In the Bottom of My Garden*, destinés à promouvoir son travail de graphiste auprès des directeurs artistiques. Commence à avoir recours à des assistants pour l'aider à faire face aux nombreuses commandes.
Expose au Serendipity 3 (un restaurant-boutique de l'Eastside réputé pour ses desserts) les dessins et paravents qui n'ont pas été retenus pour publication et en vend ainsi quelques-uns. Cette année-là, la moitié des foyers américains est équipée de postes de télévision.
1956
Premier prix de l'Art Directors Club. L'American Institute lui décerne une nouvelle fois un certificat d'excellence pour ses dessins publicitaires.
L'un de ses dessins de chaussure est présenté au Museum of Modern Art de New York (MoMA) dans le cadre de l'exposition collective « Recent Drawings USA » (25 avril-5 août).
Warhol tente alors d'intégrer la Tanager Gallery, première galerie gérée par une coopérative d'artistes, sans succès. Au cours de l'été, il effectue un voyage autour du monde avec Charles Lisanby, d'où il rapporte de nombreux carnets de dessins. À son retour, il utilise le collage à la feuille d'or pour toute la série des « chaussures pour célébrités » qu'il expose à la Bodley Gallery (223 East 60th Street) au mois de décembre de l'année suivante. Fait la connaissance du photographe Edward Wallowitch.
1957
Reçoit deux prix de l'Art Directors Club pour ses publicités. Fonde la Andy Warhol Enterprises Inc. et publie *A Gold Book*. Fait un court séjour au Saint-Luke's Hospital pour subir un traitement esthétique du nez.
1958
Son nom figure au palmarès des *1000 Names and Where to Drop Them*, à la rubrique « grosses entreprises ». L'American Institute of Graphic Arts décerne un prix à « la mère d'Andy Warhol » pour sa participation calligraphique à *The Story of Moondog*.
1959
En collaboration avec Suzie Frankfurt, réalise son dernier album auto-édité, un pseudo-livre de cuisine intitulé *Wild Raspeberries*. Les dessins de l'album sont exposés à la Bodley Gallery (1er-24 décembre). Poursuit son travail dans la publicité et crée, avec son assistant Nathan Gluck, un papier cadeau artisanal dont les motifs sont imprimés à l'aide



À gauche : Andy Warhol à l'âge de 6 ans
À droite : Andy Warhol à l'âge de 16 ans, photographie de fin d'étude de la Schenley High School de Pittsburgh

de tampons sculptés à la main. À la fin de l'année, acquiert un hôtel particulier de trois étages au 1342 Lexington Avenue, où il installe son atelier et emménage avec sa mère. Rencontre pour la première fois le cinéaste Emile de Antonio.

1960-1962

Réalise, à l'épiscope, ses premières peintures inspirées par la bande dessinée et par les réclames publicitaires parues dans la presse : *Dick Tracy*, *Nancy*, *Superman*, *Dr. Scholl*, *TV$199*. Rencontre Billy Linich (Billy Name), figure marquante de la future Factory.

1961

En avril, expose quelques-unes de ses peintures dans la vitrine du Bonwit Teller, un magasin de prêt-à-porter situé sur la 5th Avenue. Au printemps, visite la galerie Leo Castelli où Ivan Karp lui fait découvrir le travail de Roy Lichtenstein, également inspiré par la bande dessinée. Invité à se rendre à son atelier, Ivan Karp lui fait rencontrer Henry Geldzahler, conservateur au Metropolitan Museum, puis Leo Castelli. À l'automne, Irving Blum, qui tient une galerie à Los Angeles, visite lui aussi son atelier et témoigne d'un intérêt modéré ; rien ne laisse alors supposer qu'il sera le premier marchand à exposer les peintures de produits de marque. À la fin de l'année, Warhol réalise ses premières toiles consacrées aux biens de grande consommation (*Peach Halves*, *Coca-Cola*) et entame une série au pochoir consacrée à la boîte de soupe Campbell. Fréquente régulièrement le Charles Theater, connu pour la diffusion de films underground. Rencontre Ondine, qui jouera dans nombre de ses films.

1962

Peint les unes de journaux, qui constituent sa première transposition de la photographie en peinture. Poursuit la série des boîtes de soupe Campbell, réalise les *Do it Yourself* (peintures à faire soi-même qui tirent leur source de schémas à colorier), les *Diagram Paintings* (peintures de pas réalisées d'après un manuel d'instructions pour danseurs) et dessine des portraits de vedettes de cinéma (Joan Crawford, Ginger Rogers). Exploite son expérience d'illustrateur en appliquant la technique du tamponnage à la peinture, exécutant des toiles entièrement recouvertes de motifs de timbres. Au printemps, introduit pour la première fois la technique de la sérigraphie sur toile dans son travail. Celle-ci est d'abord effectuée d'après des dessins (billets de banque), puis, au cours de l'été, directement d'après des photographies (*Disasters* : suicides et accidents de voiture). C'est cette nouvelle technique qu'il utilise pour les premiers portraits de stars de cinéma qu'il fait sur toile : Troy Donahue, puis Marilyn Monroe (après sa mort, le 5 août), Elvis Presley, Natalie Wood et Warren Beatty. Au début de l'été, Irving Blum organise la première exposition personnelle des peintures de l'artiste : « Campbell's Soup Cans », à la Ferus Gallery (9 juillet-4 août). À l'issue de l'exposition, il acquiert l'ensemble des trente-deux toiles pour éviter leur dispersion.

En septembre, Ileana et Michael Sonnabend se rendent chez Warhol avec Robert Rauschenberg, à qui il propose de réaliser son portrait à partir de photographies qu'il lui fournirait. Il est ainsi le premier de l'entourage de l'artiste à faire l'objet d'un portrait sérigraphié. En octobre, Warhol participe à l'exposition collective « The New Realists » à la Sidney Janis Gallery de New York (31 octobre-1er décembre). Quelques semaines plus tard, Eleanor Ward, directrice de la Stable Gallery, lui offre sa première exposition solo new-yorkaise (« Andy Warhol », 6-24 novembre). Parmi les œuvres présentées, on compte le *Marilyn Diptych*. Michael Fried écrit alors : « Un art comme celui de Warhol parasite forcément les mythes de son époque, et donc, indirectement, la machine de gloire et de publicité qui les lance sur le marché. » Le 13 décembre, le symposium « On pop art » organisé par le MoMa baptise la nouvelle tendance.

1963

Loue une ancienne caserne de pompiers où il installe son atelier, sur la East 87th Street, non loin de Lexington Avenue. Rencontre le jeune poète Gerard Malanga, qui devient immédiatement son assistant pour la sérigraphie. Réalise de nombreuses toiles aux sujets violents (chaises électriques, émeutes raciales, catastrophes au thon, etc.) pour lesquelles il recourt à des photographies de presse. Parallèlement, peint des portraits de stars à partir de photographies de revues de cinéma (Elvis Presley, Marlon Brando, Elizabeth Taylor). En janvier, le prêt de *La Joconde* pour une exposition au Metropolitan Museum lui inspire une série consacrée à *Mona Lisa*. En juin, utilise des photomatons pour une double page de *Harper's Bazaar*. Un mois plus tard, peint son premier portrait de commande, *Ethel Scull 36 Times*, pour lequel il se sert de photomatons spécialement pris à cet effet. Élargit cette technique à d'autres sujets (Bobby Short, Judith Green) et commence à employer le Polaroïd dans son travail (la première fois, pour une page de la revue *C*). Achète sa première

caméra, une Bolex 16 mm, et tourne ses premiers films, dont *Sleep* et *Kiss*. Durant l'été, séjourne à Old Lyme, Connecticut, avec Wynn Chamberlain et Eleanor Ward. Y rencontre le cinéaste expérimental Jack Smith et assiste au tournage de *Normal Love*, qu'il documente dans un court film de trois minutes (durée d'une bobine).
En septembre, se rend sur la côte Ouest pour l'exposition des *Liz* et *Elvis* présentée par Irving Blum à la Ferus Gallery. Au cours du voyage, éprouve une fascination pour le caractère pop des autoroutes américaines. À son arrivée, Dennis Hopper organise une soirée où il invite de nombreuses vedettes de cinéma en son honneur.
Le 8 octobre, assiste au vernissage de la rétrospective Marcel Duchamp au Pasadena Art Museum. De retour à New York, fréquente la Film Makers Co-operative, institution du film expérimental animée par Jonas Mekas (qui diffusera beaucoup son cinéma), et la Judson Memorial Church, qui apporte son soutien à de nombreux artistes. À la fin du mois de novembre, libère l'ancienne caserne et s'installe dans un grand loft (231 East 47th Street) qu'il baptise « Factory » et dont il confie l'aménagement à Billy Linich : les murs sont bientôt couverts de papier aluminium, et l'ensemble des meubles et des sols revêtu de peinture argentée.

1964

Premiers *Screen Tests*, courts portraits filmés des habitués de la Factory que Warhol projette parfois au mur lors de réceptions, et qu'il réalise jusqu'en 1966. Baby Jane Holzer, Taylor Mead et Ondine, qui jouent régulièrement dans ses films, sont ses premières superstars. Réalise, entre autres, *Empire*, *Couch*, *Eat*, *The Thirteen Most Beautiful Boys*, *The Thirteen Most Beautiful Women*, *Mario Banana*, *Taylor Mead's Ass*, *Blow Job*. Reçoit le grand prix du cinéma indépendant de la revue *Film Culture*. Rencontre Ronald Tavel, jeune poète qui lui fournit des scénarios. Achète un magnétophone et commence à enregistrer toutes les conversations. À l'automne, armée d'un pistolet, Dorothy Podber pénètre dans la Factory et tire sur quatre portraits de Marilyn qui deviennent les *Shot Marilyns*. En décembre, acquiert une caméra 16 mm Auricon qu'il a déjà expérimentée en juin pour tourner *Empire* et *Henry Geldzhaler* (portrait de quatre-vingt-dix-neuf minutes).
Elle lui permettra dorénavant d'enregistrer directement le son et de rallonger ses séquences (bobines de 1 200 pieds, correspondant à trente-cinq minutes). Au printemps, invité par Philip Johnson, il peint pour l'Exposition universelle de New York les *Thirteen Most Wanted Men*, accrochés sur la façade du pavillon de l'État, et finalement recouverts par les organisateurs de la foire pour des raisons juridiques. Commence la série des *Jackies*, quelques semaines après l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy, puis des *Flowers*, aussi séduisantes que funèbres. Réalise également ses premiers *Self-Portraits*, à partir de photomatons, et la série des *Brillo Boxes*, présentées en avril à la Stable Gallery. Ileana Sonnabend lui consacre sa première exposition européenne, « Disasters » (Paris, janvier-février).
En novembre, l'artiste rejoint la galerie Castelli (« Warhol », 21 novembre-17 décembre). Parallèlement, achève la série de trente-deux portraits de *Watson Powell*. Le portrait a tenu une place considérable dans la production de Warhol et de sa première Factory. Rainer Crone indique, « pour les seules années de 1962 à 1964, un total de 1 760 peintures, dont 365 sont des portraits, soit 20,7 % des œuvres, et pour 1963, la fabrication des portraits atteint 69,5% de la production ».



Photographies d'identité. Andy Warhol a retouché l'une d'elles, pour faire paraître ses cheveux plus épais et son nez plus fin, années 1950

1965

Tourne de nombreux films, dont *The Life of Juanita Castro*, *Poor Little Rich Girl*, *Kitchen et My Hustler*. Utilise des photomatons pour une couverture du magazine *Time*. Peint des *Campbell's Soup Cans* multicolores, et poursuit la série des *Liz* et des *Electric Chairs*. Rencontre, par l'intermédiaire de Gerard Malanga, Paul Morrissey, avec qui il s'associe pour la production de ses films. Le champ des superstars s'élargit d'Edie Sedgwick (Edith Minturn Sedgwick), Brigit Berlin (Brigid Polk) et Ultra Violet (Isabelle Collin Dufresne).
La Factory accueille de nouveaux habitués comme Lou Reed, John Cale et Sterling Morrison, tous membres du Velvet Underground (créé en novembre). Au printemps, Warhol se rend à Paris pour son exposition chez Sonnabend (« Flowers », mai) ; au cours du vernissage, il annonce qu'il abandonne la peinture pour se consacrer au cinéma. Dès son retour à New York, la soirée des « cinquante personnalités du gratin mondain » organisée à la Factory par le producteur Lester Persky compte, parmi les invités, Judy Garland, Allen Ginsberg, Tenessee Williams et Montgomery Clift.
En juillet, la firme Norelco lui prête une caméra vidéo avec laquelle il réalise *Outer and Inner Space*. À l'automne, l'Institute of Contemporary Art de Philadelphie est le premier musée à lui consacrer une rétrospective (8 octobre-21 novembre). Le vernissage est un véritable événement qui attire quatre mille personnes et oblige à décrocher les œuvres.
Les 22 et 23 novembre, participe au festival « Expanded Cinema » organisé par Jonas Mekas à la Film Makers Cinematheque, où il présente un groupe de rock sur fond de projection multiple (*split screen*). En Europe, plusieurs expositions présentent son travail (Milan, Turin, Stockholm).

1966

Le 3 février, Jonas Mekas publie un article élogieux dans *The Village Voice* : « [Warhol] pourrait bien être le plus grand portraitiste vivant. [Son portrait d'Edie Sedgwick], où quatre visages (et quatre bandes-son) sont projetés en même temps (par un cocktail de rétroprojection, enregistrement vidéo et film proprement dit) relève



du meilleur cinéma actuel et, pourrait-on dire aussi, constitue un des sommets de l'œuvre créative de Warhol» (*cf.* Bourdon, 1989, p. 221). Produit *The Exploding Plastic Inevitable*, un spectacle avec les Velvet Underground et Nico qui associe le concert, la performance, la projection de films et divers effets lumineux. Les accompagne dans une tournée américaine et les met à l'affiche du Dom (foyer national polonais sur St. Mark's Place) qu'il loue durant tout le mois d'avril. Produit l'album *The Velvet Underground and Nico*, qui sortira en mars 1967, et en dessine la pochette.
Le groupe donne un concert exceptionnel pour le vernissage de son exposition à l'Institute of Contemporary Art de Boston, premier musée à présenter certains de ses films.
Bien qu'il ait commencé ses enregistrements dès juillet 1965, Warhol formule le projet de *a, A Novel*, un roman-magnétophone constitué des retranscriptions de vingt-quatre heures de conversations de la vie d'Ondine.
Commence à fréquenter le café-restaurant Max's Kansas City, lieu de rendez-vous des artistes new-yorkais sur Park Avenue. Ingrid Superstar (Ingrid von Schoffen) fait son entrée à la Factory. Rencontre Ronnie Cutrone, qui deviendra, en 1973, son assistant pour la peinture. Poursuit les *Screen Tests* pour lesquels il filme Marcel Duchamp à la Cordier & Ekstrom Gallery. Intense activité cinématographique qui aboutit à *Chelsea Girls*, un long-métrage composé de deux fois six bobines de trente-cinq minutes projetées simultanément sur deux écrans. Largement diffusé dès le mois de septembre, le film est très bien accueilli par la presse et remporte un succès tant public que commercial.
Création de la société Andy Warhol Films Inc., pour assurer la production et la diffusion de ses œuvres. Malgré sa déclaration d'abandonner la peinture, continue sa production de portraits et d'autoportraits. En avril, pour sa deuxième exposition chez Castelli, recouvre les murs d'une salle de la galerie de son papier peint à tête de vache. Dans l'autre salle, blanche, flottent ses *Silver Clouds* (coussins argentés gonflés à l'hélium).
En 1968, ces derniers seront utilisés par Merce Cunningham comme scénographie de son ballet *Rain Forest*.

1967
Bien qu'invité à la Semaine de la critique du festival de Cannes pour *Chelsea Girls*, son film n'est pas projeté. Y rencontre néanmoins quelques stars, dont Brigitte Bardot. Sa collaboration avec Paul Morrissey le conduit à adapter ses films à des circuits plus commerciaux. Tourne, entre autres, *Bike Boy*, *I, a Man*, *Lonesome Cowboys*, *Nude Restaurant*. Expérimente la coupe stroboscopique qui consiste à interrompre le moteur de la caméra pour rythmer le film. Au début de l'été, rencontre Fred Hughes, attaché des relations publiques auprès des De Menil, qu'il nommera très vite vice-président de sa société de production.
Joe Dallessandro, Candy Darling (James Lawrence Slattery) et Viva (Susan Hoffmann) deviennent des superstars.
Fait paraître *Andy Warhol's Index (Book)* et, en collaboration avec Gerard Malanga, *Screen Tests/A Diary*. Réalise, à deux cent cinquante exemplaires, un portfolio de dix versions colorées de Marilyn.
Lors de l'Expo 67 de Montréal, qui se tient dans le dôme géodésique de Buckminster Fuller, le pavillon des États-Unis présente six de ses autoportraits. Le 15 décembre, seule et unique projection intégrale de **** *(Four Stars)*, film de plus de vingt-cinq heures constitué de l'enchaînement de nombreuses bobines différentes et dont certaines séquences ont aussi fait l'objet de films autonomes (*Imitation of Christ*, *Sunset Beach on Long Island*, *Tiger Morse...*).

1968
Déménagement de la Factory au 33 Union Square West.
Une pièce noire, entièrement consacrée à la projection, au montage et à l'archivage des films y est aménagée.
En février, Warhol se rend à Stockholm pour le vernissage de sa première rétrospective européenne (10 Février-17 Mars). Pour l'occasion, la façade du Moderna Museet est recouverte du désormais fameux papier peint à tête de vache. Participe à la quatrième exposition internationale « Documenta » de Kassel.
Le 3 juin, Valerie Solanas, actrice déçue de *I, a Man*, et fondatrice et unique membre de la SCUM (Society for Cutting Up Men), s'introduit à la Factory et tire à bout portant sur Warhol. Conduit au Colombus Hospital dans un état critique, il subit une opération de plusieurs heures et passe presque deux mois à l'hôpital. Deux jours plus tard, Robert Kennedy est assassiné à Los Angeles.
Jed Johnson, qui deviendra son compagnon, fréquente régulièrement la Factory où il emménage ensuite. Publie *a, A Novel* chez Grove Press. Réalise *Blue Movie (Fuck)* et *The Loves of Ondine*. Pendant sa convalescence, supervise le montage de *Lonesome Cowboys* et produit le premier film de la trilogie mise en scène par Paul Morrissey, *Flesh*.

1969
La diffusion de *Lonesome Cowboys* provoque un tollé et suscite une enquête de mœurs du FBI.
Le 31 juillet, *Blue Movie* est saisi par la police pour obscénité ; les équipes du Andy Warhol Garrick Theater sont arrêtées.
Tournage du deuxième volet de la trilogie de Paul Morrissey, *Trash*, qui remportera un succès immédiat. Fait paraître le premier numéro d'*Interview*, revue mensuelle de cinéma qu'il conçoit avec John Wilcock. Le magazine est publié par Warhol Enterprises Inc. Gerard Malanga en est brièvement le rédacteur en chef adjoint.
Rencontre Vincent Fremont qui deviendra son associé pour les projets audiovisuels. Voyage à Paris avec Fred Hughes, Peter et Sandra Brant, où il commence une collection d'objets art déco.

1970
La rétrospective Warhol organisée par le Pasadena Art Museum voyage à Chicago et en Europe (Eindhoven, Paris,

Londres), avant de s'achever l'année suivante à New York, au Whitney Museum. Rainer Crone publie la première monographie consacrée à l'artiste. Billy Name, puis Gerard Malanga, quittent définitivement la Factory. L'équipe se resserre autour de Fred Hughes et Paul Morrissey, bientôt rejoints par Pat Hackett, Bob Colacello et Glenn O'Brien. Achète sa première caméra vidéo portable et son premier appareil Polaroid Big Shot.

1971

Pour sa rétrospective au Whitney Museum (1er mai-13 juin), Warhol décide d'accrocher ses œuvres sur le papier peint à tête de vache. L'exposition est un succès et la critique du *New York Times* élogieuse : « La vérité pure et simple, qui va faire de la peine à ses ennemis, c'est qu'Andy Warhol semble meilleur que jamais. » Dessine la pochette de l'album des Rolling Stones, *Sticky Fingers*. Se rapproche de John Lennon et Yoko Ono, lors de leur séjour à New York. Avec Paul Morrissey, achète une propriété à Montauk (Long Island) où il séjourne régulièrement en compagnie de ses amis (Truman Capote, Lee Radziwill). À l'automne, sa mère, souffrante, retourne vivre à Pittsburgh. Consacre de plus en plus de temps aux portraits de commande, qu'il réalise à partir des photographies prises avec son Polaroid Big Shot. *Interview* augmente encore sa clientèle, tandis que ses collaborateurs et marchands (Bruno Bischofberger, notamment) suscitent des commandes aux États-Unis et en Europe.
À la Factory, la jet-set succède à la bohème de la décennie précédente. Avec Vincent Fremont, entame la série des *Factory Diaries*, chroniques vidéos de la vie de l'atelier.
Le Mama Experimental Theater joue sa pièce *Pork*, réalisée à partir des bandes qu'il continue d'enregistrer avec son magnétophone.

1972

Prend ses distances avec le cinéma et se remet sérieusement à la peinture. Commence sa série de portraits peints de Mao (qu'il déclinera en dessins, estampes et papier peint) qu'il expose en octobre au Kunstmuseum de Bâle. Participe à la campagne pour l'élection présidentielle du sénateur démocrate George McGovern. Richard Bernstein est chargé des couvertures d'*Interview*.
En impulsant des commandes dans le monde entier, le magazine, qui a doublé son tirage, contribue largement à alimenter son entreprise de portraitiste mondain. Warhol réalise entre cinquante et cent portraits par an. Produit *Women in Revolt!* et *Heat*, le dernier volet de la trilogie de Paul Morrissey qui sera présenté aux festivals de New York, Cannes et Venise. Sa mère meurt le 28 novembre, à l'âge de quatre-vingts ans. Il n'assiste pas aux funérailles.

1973

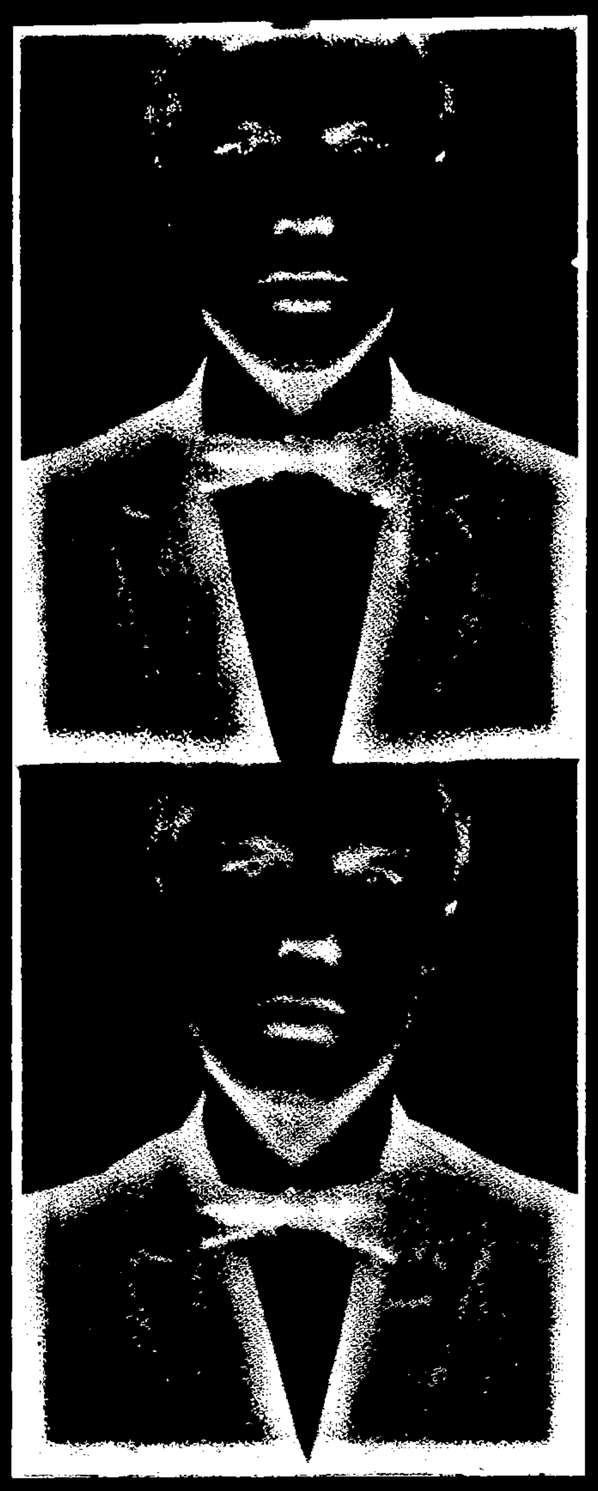
Fait une apparition dans le film *The Driver's Seat*, où il se lie d'amitié avec Elizabeth Taylor. Sortie de son film *L'Amour*. Irving Blum organise une exposition de ses « Recent Portraits » à Los Angeles. Transfère son atelier au 860 Broadway, désormais connu sous le nom de « Office ». Plus vaste et moins coûteux que la Factory, l'espace est aménagé dans un esprit chic qui privilégie l'épure géométrique et accorde une large place aux activités d'*Interview*. Fréquente le restaurant diététique Brownies. Coproduit *Dracula* et *Frankenstein*, tous deux réalisés en Italie par Paul Morrissey. Exécute le portrait de sa mère.

1974

À Paris, le musée Galliera lui consacre une exposition où cent cinquante et un portraits de Mao sont accrochés sur un fond de papier peint à son effigie (23 février-18 mars). Parallèlement, la galerie Ileana Sonnabend expose une sélection de portraits de commande.
À la fin de l'année, son activité de portraitiste lui a rapporté environ un million de dollars. Achète un grand hôtel particulier de cinq étages au 57 East 66th Street que Jed Johnson aménage dans le style art déco. Lors du déménagement, détruit de nombreuses œuvres de sa première carrière de publicitaire. Commence également à constituer les *Time Capsules*, cartons scellés et datés où il entasse des documents et objets divers.

1975

Réalise la série des *Ladies and Gentlemen*, portraits de travestis noirs. Introduit un nouveau style dans ses estampes sérigraphiées, notamment dans le portfolio de *Mick Jagger* (esthétique proche des papiers collés).
Fait paraître *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)* et produit la comédie musicale *Man on the Moon*. Au mois de mai, alors qu'il est invité par le président Gerald Ford pour le dîner de gala donné à la Maison Blanche en l'honneur du shah d'Iran et de l'impératrice Farah Diba, fait recommander ses talents de portraitiste auprès des convives.



Deux photomatons d'Andy Warhol, vers 1963

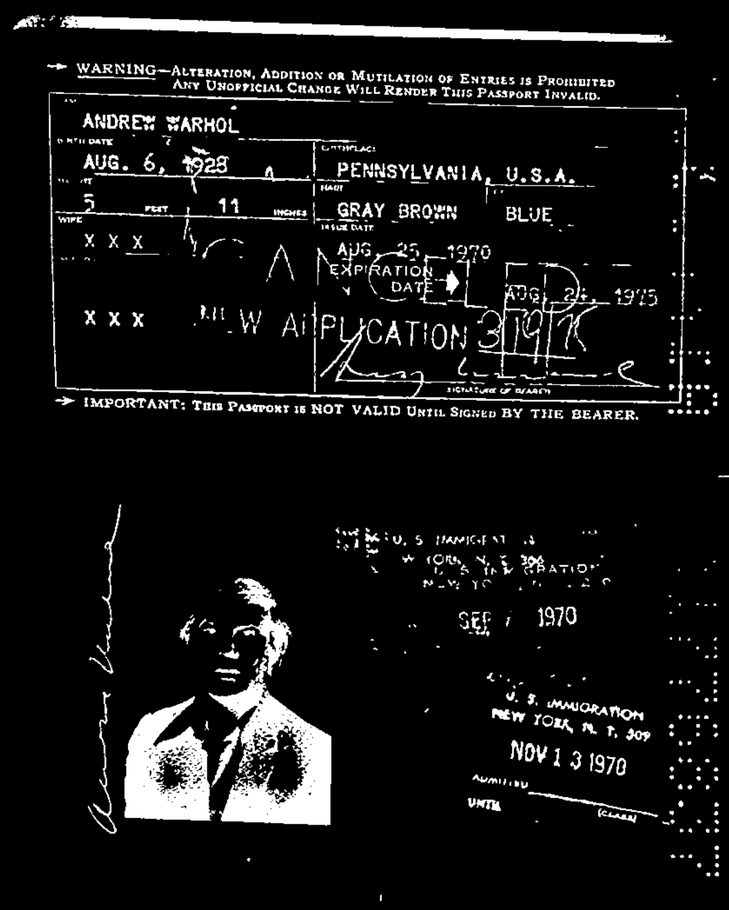
1976

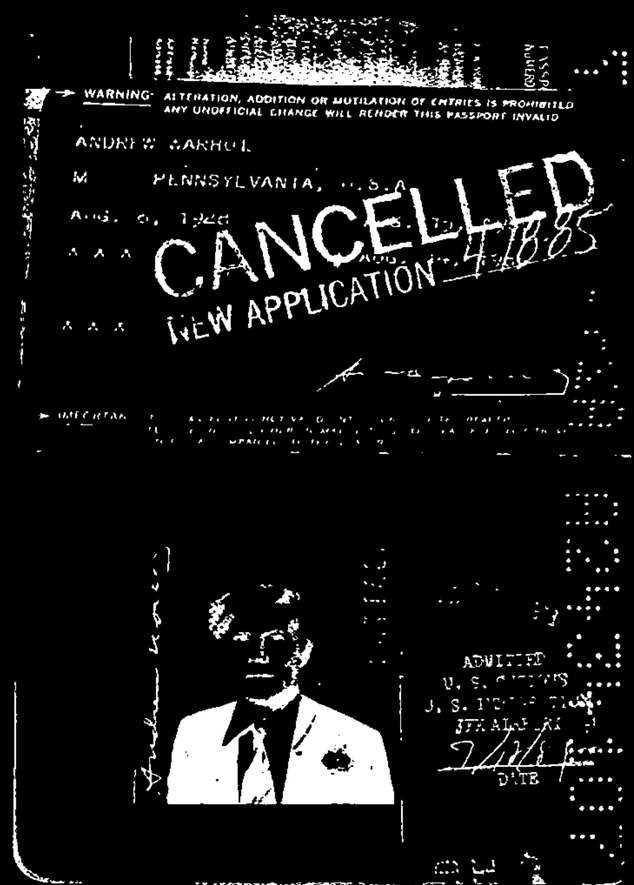
À partir des photographies d'un crâne acheté chez un antiquaire à Paris, réalise la série des *Skulls*. Lors d'un voyage en Italie, des graffitis lui inspirent la série des *Hammer and Sickles*, qu'il expose en janvier à la galerie Castelli.
Découvre et achète, par le biais du galeriste suisse Thomas Ammann, un nouvel appareil photographique très compact, le Minox 35 EI, qu'il emporte partout.
Tourne son dernier film, *Bad* (qui sort au printemps 1977), et commence à dicter son journal, *Andy Warhol Diaries*, à Pat Hackett. Se rend à Téhéran pour faire le portrait de l'impératrice d'Iran.

1977

Réalise, sur une proposition du collectionneur Richard Weisman, un ensemble de dix portraits de sportifs professionnels (dont Mohammed Ali et Pelé).
À partir de polaroïds de détails de corps masculins, exécute la série des *Torsos*. À son retour, assiste, à la Maison Blanche, au vernissage de l'exposition « Inaugural Impressions », consacrée au portfolio de portraits du président Jimmy Carter pour lequel il a fourni trois estampes.
Le American Folk Art Museum de New York présente une exposition dédiée à sa collection d'art populaire : « Andy Warhol's Folk and Funk ».
Commence à fréquenter assidûment le Studio 54, une discothèque aménagée dans un ancien studio de CBS, où il prend quantité de photographies de ses amis (Bianca Jagger, Halston, Liza Minnelli).







Trois passeports d'Andy Warhol, des années 1965, 1970 et 1981

1978

Avec les *Oxidation Paintings* (dites aussi *Piss Paintings*) et la série des *Shadows*, une tendance abstraite se dessine dans son œuvre. Réalise une série d'autoportraits, *Self-Portraits with Skulls*.

1979

Entame deux nouvelles séries, les *Reversals* (« inversions » : compositions existantes reprises en négatif) et les *Retrovisions* (« rétrospectives » : patchworks de ses anciens motifs). Publie *Andy Warhol's Exposures*, une chronique imagée de trois cent soixante-quinze photographies prises dans son entourage mondain. Rencontre Joseph Beuys à la galerie Hans Mayer de Düsseldorf.
Le Whitney Museum organise l'exposition « Andy Warhol, Portraits of the 70's » (20 novembre 1979-27 janvier 1980). David Whitney, qui assure le commissariat, y présente, par paires et en quinconce, les effigies de cinquante-six personnalités, ainsi que huit portraits posthumes de la mère de l'artiste et trois *Mao* géants de 1973. Dans le catalogue, Robert Rosenblum replace Warhol dans la grande tradition de l'art du portrait. La réception critique est fort contrastée.

1980

Ronald Feldman lui commande le portfolio des *Ten Portraits of Jews of the Twentieth Century*. Il exécute également la série en peinture. Exposée dans le Maryland, puis à Miami, et enfin au Jewish Museum de New York, la suite de portraits fait polémique. Réalise plusieurs portraits de Joseph Beuys, qu'il décline ensuite dans un portfolio. Commence à utiliser la poudre de diamant, notamment dans la série des *Diamond Dust Shoes*. Pour les dessins des *Modern Madonna's*, engage des modèles professionnels qui viennent poser avec leur enfant pour des photographies à l'atelier. Fait paraître, avec Pat Hackett, *POPism : the Warhol'60s*. *Lance Andy Warhol's TV*, émission de télévision câblée dont il confie la réalisation à Don Munroe. Jay Shriver devient son assistant pour les peintures. Départ de Jed Johnson. Rencontre Jon J. Gould. Ses photographies commencent à être exposées en galerie (Cologne, Amsterdam).
En Suisse, Bruno Bischofberger publie deux portfolios de ses photographies noir et blanc. Voyage en Europe. Au Vatican, rencontre le pape Jean-Paul II.

1981

Travaille à plusieurs séries : *Dollar Signs*, *Knives*, *Crosses*, *Guns* et *Myths*. Se photographie en travesti dans la série des *Portraits in Drag*.

1982

Se rend en Chine où un riche industriel lui a passé commande des portraits du prince et de la princesse de Galles pour l'inauguration d'une nouvelle boîte de nuit à Hong-Kong. Visite Pékin. Se lie avec une nouvelle génération d'artistes (Keith Haring, Kenny Scharf, Jean-Michel Basquiat, Francesco Clemente, Sandro Chia et Julian Schnabel), dont il exécute le portrait en échange d'œuvres. Réalise deux portfolios : *Goethe* et *Alexander the Great*.

1983

Collabore, avec Jean-Michel Basquiat et Francesco Clemente, à de grandes peintures collectives qui sont exposées l'année suivante à la galerie Bischofberger. Consacre un portfolio à *Ingrid Bergman*.

1984

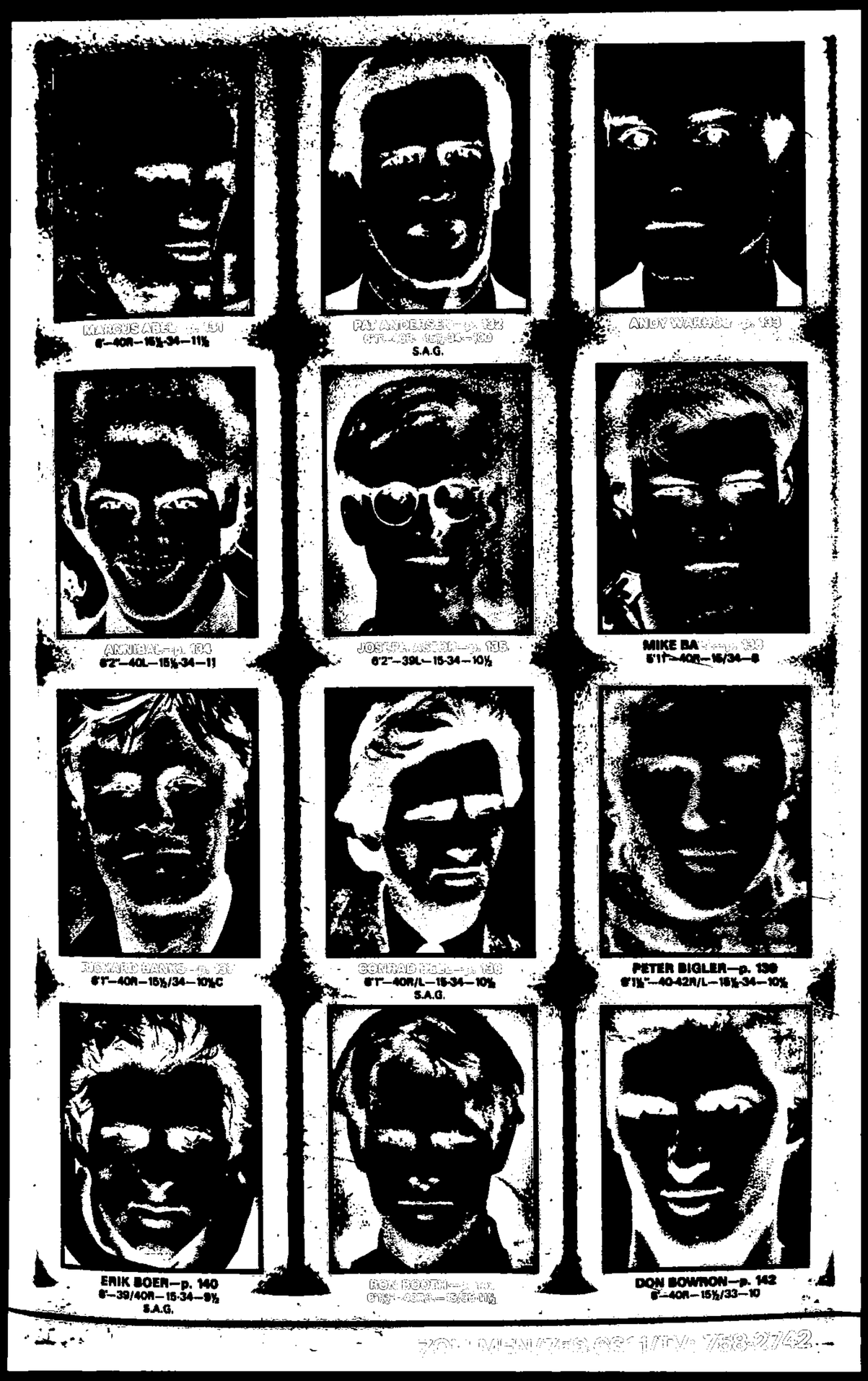
Achète une ancienne centrale électrique Edison, un immeuble de quatre étages, où il aménage son atelier et l'ensemble de ses bureaux.
Réalise les *Rorschach Paintings*, inspirés par les tests de personnalité utilisés en psychologie, et un ensemble de toiles reprenant des détails de peintures renaissantes de Botticelli, Léonard, Raphaël et Uccello. Portfolio des *Reigning Queens*. Sa collaboration avec Jean-Michel Basquiat s'achève après l'échec critique de leur exposition à la galerie Shafrazi.

1985

Renoue avec l'imagerie publicitaire en peignant la série *Ads*. The Campbell Soup Company lui commande une série de peintures pour promouvoir ses nouveaux produits, des soupes lyophilisées. Dans la boîte de nuit Area, réalise *Invisible Sculpture*, un socle sur lequel il reste immobile un moment. Fait paraître le volume de photos *America*. La chaîne MTV diffuse, jusqu'en 1987, *Andy Warhol's Fifteen Minutes*, série où il interviewe des personnalités du monde du spectacle et de la mode. Au mois de mars, séjourne à Los Angeles pour le tournage d'un épisode du feuilleton *The Love Boat* (*La croisière s'amuse*), où il apparaît en guest-star jouant son propre rôle (il est question, durant l'épisode, qu'il réalise le portrait de l'un des passagers de la croisière). Invité à un dîner de gala donné en l'honneur de Lana Turner, rencontre de nombreuses stars du cinéma qui viennent encore grossir ses commandes de portraits.

1986

Utilise les motifs de l'habillement militaire pour réaliser la série des *Camouflage Paintings*, parmi lesquels figure un portrait commémoratif de Joseph Beuys, mort le 23 janvier. Consacre une série de portraits à Frédéric le Grand et exécute ses derniers *Self-Portraits*, exposés durant l'été à la galerie Antony d'Offay de



Photographie d'Andy Warhol présenté dans une page de l'annuaire de l'agence de modèles Zoli, années 1980

Londres (9 juillet-22 août). *Interview* se tire à 170 000 exemplaires. Alexandre Iolas, qui tient désormais une galerie à Milan, lui commande des œuvres inspirées de la *Cène* de Léonard. Bernd Klüser, galeriste munichois, lui soumet l'idée de travailler à un portrait de Lénine.

1987

Réalise des portraits de *Beethoven*. Le 22 janvier, assiste au vernissage de l'exposition de ses *Last Suppers* à Milan. Se rend à Paris. Le 20 février, entre au New York Hospital sous un nom d'emprunt (Bob Robert) pour être soigné de la vésicule biliaire. Il y meurt deux jours plus tard de complications postopératoires. Le 1er avril, la messe commémorative célébrée en son honneur à la cathédrale Saint Patrick de New York rassemble plus de deux mille personnes.

Deux jours après son décès, le 24 février, Bernd Klüser ouvre l'exposition « Lenin » (Munich, 24 février-30 avril 1987), inaugurant ainsi toute une série de manifestations posthumes consacrées à son art du portrait :

« Andy Warhol Self-Portraits, 1964 to 1986 », 7 septembre-10 octobre 1989, Antony d'Offay Gallery, Londres.

« Andy Warhol Photobooth Pictures », 28 novembre 1989, Robert Miller Gallery, New York.

« Andy Warhol Polaroids 1971-1986 », 7 mai-13 juin 1992, Pace MacGill Gallery, New York / 21 septembre-20 novembre 1992, Antony d'Offay Gallery, Londres / 21 novembre 1992-9 janvier 1993, galerie Durand-Dessert, Paris.

« Andy Warhol, Portraits of the Seventies and the Eighties », 1993, Museum of Contemporary Art, Sydney / 23 avril-28 mai 1994, Antony d'Offay Gallery, Londres.

« Andy Warhol Portraits », 24 septembre-9 décembre 1995, The Menil Collection, Houston.

« About Face : Andy Warhol Portraits », 24 septembre 1999-13 janvier 2000, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford.

« Andy Warhol Portraits Drawings », 10 avril-1er juin 2002, Jablonka Gallery, Cologne.

« Polaroids », 29 octobre-30 novembre 2002, Michael Hue Williams Fine Art, Londres.

« Red Books, Andy Warhol », 23 février-4 mai 2005 », Maison européenne de la photographie, Paris.

« Andy Warhol Portraits », 12 mai-1er octobre 2005, Tony Shafrazi Gallery, New York.

Bibliographie

1. Ouvrages d'Andy Warhol

Illustrations et albums

CORKIE et ANDY [Ralph T. Ward et Warhol], *A Is An Alphabet*, New York, 1953.

CORKIE et ANDY [Ralph T. Ward et Warhol], *Love Is a Pink Cake*, New York, 1953.

25 Cats Name[d] Sam and One Blue Pussy, New York, Seymour Berlin, 1954. Texte de Charles Lisanby. Réédition New York, Panache Press at Random House, 1987 (avec *Holy Cats by Andy Warhol's Mother*).

VANDERBILT (Amy), *Amy Vanderbilt's Complete Book of Etiquette*, Garden City, New York, Doubleday, 1952. Illustré par Warhol, Fred McCarroll et Mary Suzuki. Rééditions 1954 et 1972.

VANDERBILT (Amy), *Amy Vanderbilt's Complete Cookbook*, Garden City, New York, Doubleday, 1961.

WARHOL (Andy), *À la recherche du shoe perdu*, New York, 1955. Poèmes de Ralph Pomeroy.

WARHOL (Andy), *In the Bottom of My Garden*, New York, 1955.

WARHOL (Andy), *A Gold Book*, New York, c. 1957.

WARHOL (Andy), FRANKFURT (Suzie), *Wild Raspberries*, New York, 1959. Réédition New York, Bulfinch Press, 1997.

Livres

WARHOL (Andy), *Andy Warhol's Index (Book)*, New York, Random House, 1967.

WARHOL (Andy), *MALANGA (Gerard), Screen Tests : A Diary*, New York, Kulchur Press, 1967.

WARHOL (Andy), *a : A Novel*, New York, Grove Press, 1968.

WARHOL (Andy), *Intransit : The Andy Warhol-Gerard Malanga Monster Issue*, Eugene, Toad Press, 1968.

WARHOL (Andy), *Blue Movie : A Film*, New York, Grove Press, 1970.

WARHOL (Andy), *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975. Traduction française : *Ma philosophie de A à B*, Paris, Flammarion, 1977. Réédition 2007.

WARHOL (Andy), *Andy Warhol's Exposures*, New York, Andy Warhol Books/Grosset & Dunlap, 1979. Photographies de Warhol. Textes de Warhol et Bob Colacello.

WARHOL (Andy), HACKETT (Pat), *POPism : the Warhol 60s*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980. Réédition New York, Harper & Row, 1983. Traduction française : *Popisme, les années 60 de Warhol*, Paris, Flammarion, 2007 (traduit de l'américain et préfacé par Alain Cueff).

WARHOL (Andy), *America*, New York, Harper & Row, 1985.

WARHOL (Andy), HACKETT (Pat), *Andy Warhol's Party Book*, New York, Crown, 1988.

WARHOL (Andy), *The Andy Warhol Diaries*, édition établie par Pat Hackett, New York, Warner Books, 1989. Traduction française : *Journal*, Paris, Grasset, 1990.

WARHOL (Andy), *I'll be Your Mirror*, New York, Carroll & Graff, 2004. Traduction française : *Entretiens 1962/1987*, Paris, Grasset, 2005 (traduit de l'américain et préfacé par Alain Cueff).

2. Livres et études sur Warhol

BAILEY (David), *Andy Warhol : Transcript of David Bailey's ATV Documentary*, Londres, Bailey Litchfield/Mathews Miller Dunbar Ltd., 1972. Édition DVD, *Bailey On*, Network, 2006.

BOCKRIS (Victor), *Warhol*, Londres, Frederick Muller, 1989. Réédition New York, Da Capo Press, 1997.

BOURDON (David), *Andy Warhol*, New York, Harry N. Abrams, 1989. Traduction française : *Andy Warhol*, Paris, Flammarion, 1989.

COLACELLO (Bob), *Holy Terror, Andy Warhol Close up*, Cooper Square Press, 1999.

COLLECTIF, *Andy Warhol 365 takes* : The Andy Warhol Museum Collection, New York, Harry N. Abrams/The Andy Warhol Museum, 2004.

COLLECTIF, *Andy Warhol. « Giant Size »*, Londres, Phaidon Press, 2006. Traduction française : *Andy Warhol. Géant*, Paris, Phaidon, 2006.

COPPLESTONE (Trewin), *The Life and Works of Andy Warhol*, Bristol, Parragon, 1995.

CRONE (Rainer), *Andy Warhol*, New York, Praeger, 1970.

CRONE (Rainer), *Andy Warhol : A Picture Show by the Artist*, New York, Rizzoli, 1987.

CRONE (Rainer), *Das bildnerische Werk Andy Warhols*, Berlin, Wasmuth, 1976.

CRONE (Rainer), WIEGAND (Winifred), *Die revolutionäre Ästhetik Andy Warhols*, Darmstadt, Melzer, 1972.

CUEFF (Alain), *Warhol à son image*, Paris, Flammarion, 2009.

DAGGETT DILLENBERGER (Jane), *The Religious Art of Andy Warhol*, Londres, New-York, Continuum, 1998.

ELGER (Dietmar), WASPE (Roland) [dir.], *Andy Warhol. Self-Portraits*, Ostfildern, Hatje Cantz Publishers, 2005.

FINKELSTEIN (Nat), *Andy Warhol : « Oh this is fabulous »*, Rotterdam, Babert, 1989.

FRANCIS (Mark), MCCABE (Colin), WOLLEN (Peter), *Who's Andy Warhol ?*, Pittsburgh, Londres, The Andy Warhol Museum/British Film Institute, 1997.

GANIS (William V.), *Andy Warhol's Serial Photography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

GARELS (Gary) [dir.], *The Work of Andy Warhol. Discussions in Contemporary Culture*, n° 3, New York, Dia Art Foundation/Bay Press, 1989.

GELDZAHLER (Henry), ROSENBLUM (Robert), WARHOL (Andy), *Portraits of the Seventies and Eighties*, Londres, Thames & Hudson, 1993.

GIDAL (Peter), *Andy Warhol : Films and Paintings*, Londres, New York, Studio Vista/Dutton Picture Back, 1971. Réédition Da Capo Press, 1991.

GIDAL (Peter), *Andy Warhol : Blow Job (One Work)*, Londres, Afterall Books, 2008.

GUILBERT (Cécile), *Warhol Spirit*, Paris, Grasset, 2008.

HAENLEIN (Carl), *Andy Warhol. Bilder 1961 bis 1981*, Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1981.
HAHN (Otto), *Warhol*, Paris, Fernand Hazan, 1972.
KOCH (Stephen), *Stargazer : Andy Warhol's World and His Films*, New York, Praeger, 1973. Deuxième édition : New York, M. Boyars, 1985. Traduction française : *Hyper star. Andy Warhol, son monde et ses films*, Paris, Éditions du Chêne, 1974.
KORNBLUTH (Jesse), *Pre-Pop Warhol*, New York, Random House, 1988. Traduction française : *Pre-Pop Warhol*, Paris, Shirmer, Mosel, 1988.
MAKOS (Christopher), *Warhol : A Personal Photographic Memoir*, Londres, W. H. Alien, 1988.
MAKOS (Christopher), *Warhol Memoir*, Milan, Charta, 2003.
MAKOS (Christopher), *Warhol, Makos in Context*, New York, Powerhouse Books, 2007.
MALANGA (Gerard), *Archiving Warhol : An Illustrated History*, Londres, Creation Books, 2002.
MCCABE (David), *A Year in the Life of Andy Warhol*, Berlin, Phaidon Press, 2003.
MICHELSON (Annette) [dir.], *Andy Warhol – October Files*, Cambridge et Londres, MIT Press, 2001.
NURIDSANY (Michel), *Andy Warhol*, Paris, Flammarion, 2001.
OBALK (Hector), *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*, Paris, Champs/Flammarion, 2001.
O'CONNOR (John), LIU (Benjamin), *Unseen Warhol*, New York, Rizzoli International Publications, 1996.
RATCLIFF (Carter), *Andy Warhol*, New York, Abbeville Press, 1983.
SALZMANN (Siegfried), *Kullstar-Warhol-Starkult*, Duisbourg, Horst E. Visser, 1972.
SHAFRAZI (Tony) [dir.], *Warhol Portraits*, Phaidon, 2007.
SMITH (Patrick S.), *Andy Warhol's Art and Films*, Ann Arbor, LJMI Research Press, 1986.
ULTRA VIOLET, *Famous for 15 Minutes : My Years with Andy Warhol*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1988. Traduction française : *Ma vie avec Andy Warhol*, Paris, Albin Michel, 1988.
VESTER (Karl Egon) [dir.], *Andy Warhol*, Hambourg, Verlag Michael Kellner, 1988.
Warhol : *Campbell's Soup Boxes*, Van Nuys, Martin Lawrence Limited Editions, 1986.
WILCOCK (John), *The Autobiography and Sex Life of Andy Warhol*, New York, Other Scenes, 1971.

3. Ouvrages de référence

ANGELL (Callie), *Andy Warhol Screen Tests, The Films of Andy Warhol. Catalogue raisonné*, New York, Abrams, 2006.
BRANT (Sandra J.), SISCHY (Ingrid), *Andy Warhol's Interview*, Steidl/Interart, 2005 (coffret en 7 volumes, décennie 1969-1979).
FELDMAN (Freyda), SCHELLMANN (Jorg), *Andy Warhol Prints : catalogue raisonné*, New York, Ronald Feldman Fine Art Editions Schellmann et Abbeville Press, 1985. Quatrième édition revue et augmentée par Fraya Feldman et Claudia Defendi, New York, Distributed Art Publishers, 2003.
FREI (Georg), PRINTZ (Neil), *Andy Warhol. Catalogue raisonné, vol. 1, Paintings and Sculpture 1961-1963*, Phaidon, 2002.
FREI (Georg), PRINTZ (Neil), *Andy Warhol. Catalogue raisonné, vol. 2, Paintings and Sculpture 1964-1969*, Phaidon, 2004.
MARECHAL (Paul), *Andy Warhol : The Record Covers 1949-1987. Catalogue raisonné*, Prestel Publishing Ltd., 2008.
PRATT (Alan R.) [dir.], *The Critical Response to Andy Warhol*, Westport & Londres, Greenwood Press, 1997.
The Andy Warhol Collection : Sold for the Benefit of the Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, New York, Sotheby's, 1988, 6 vol.

4. Catalogues d'expositions

1962
Andy Warhol, New York, Stable Gallery, 1962.
1964
Warhol, Paris, galerie Ileana Sonnabend, 1964.
Amerikansk Pop-Konst, Stockholm, Moderna Museet, 1964.
1965
Andy Warhols Blumen, Essen, galerie M. E. Thelen, 1965.
Andy Warhol, Philadelphie, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1965.
Andy Warhol, Paris, galerie Ileana Sonnabend, 1965.
Warhol, Turin, Gian Carlo Sperone Arte Moderna, 1965.
Pop Art, Nouveau Réalisme, etc., Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1965.
1966
Andy Warhol, Boston, Institute of Contemporary Art, 1966.
1967
The Thirteen Most Wanted Men, Paris, galerie Ileana Sonnabend, 1967.
1968
Andy Warhol, Stockholm, Moderna Museet, 1968.
1969
Andy Warhol, Berlin, Nationalgalerie und Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst, 1969.
Raid the Icebox I With Andy Warhol : An Exhibition Selected from the Storage Vaults of the Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, 1969.
1970
Andy Warhol, Chicago, Museum of Contemporay Art/Pasadena, Pasadena Art Museum, New York Graphic Society, 1970.
Andy Warhol, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1970.
Pop – Sammlung Beck, Düsseldorf, Rheinland-Verlag, 1970.
1971
Andy Warhol, Londres, Tate Gallery, 1971.
Andy Warhol : His Early Works. 1947-1959, New York, Gotham Book Mart Gallery, 1971.
1972
Warhol Maos. Zehn Bildnisse von Mao Tse-Tung, Bâle, Kunstmuseum, 1972.
1974
Warhol, Milan, Galeria Il Fauno, 1974.
1975
Andy Warhol. Ladies and Gentlemen, Milan, Mazzotta, 1975.
1976
Andy Warhol. Das zeichnerische Werk. 1942-1975, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1976.
Warhol, Milan, Luciano Anselmino, 1976 (texte de Pier Paolo Pasolini).
1977
Andy Warhol's, Folk and Funk, New York, Museum of American Folk Art, 1977.
The American Indian, Genève, musée d'Art et d'Histoire, 1977. Deuxième édition : Genève, Association du musée d'Art moderne, 1978.
1979
Andy Warhol : Portraits of the 70s, New York, Random House & Whitney Museum of American Art, 1979.
Le Pop Art américain aujourd'hui, Nice, Galerie d'art contemporain des musées de Nice, 1979.
1980
Andy Warhol, Hartford, Wadsworth Atheneum, 1979, collection « Matrix », n° 50.
Andy Warhol : Ten Portraits of Jews of the Twentieth Century, Coral Gables, Lowe Art Museum, University of Miami, 1980.
1981
Andy Warhol : Portrait Screenprints, 1965-1980, Londres, Arts Council of Great Britain, 1981.
LeRoy Neiman, Andy Warhol : An Exhibition of Sports Paintings, Los Angeles, Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1981.
Warhol '80 : Serie Reversal, Vienne, Museum Moderner Kunst, 1981.
1982
Joseph Beuys. Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Andy Warhol, Sammlung Marx, Munich, Prestel-Verlag, 1982.
Warhol versus De Chirico, New York, Marisa Del Re Gallery, 1982.
Warhol au plus juste, Nice, Galerie des Ponchettes, 1982.
Andy Warhol. Schweizer Portrait, Thoune, Kunstsammlung der Stadt Thun, 1982.
Retrospective Andy Warhol, Berlin, Neue Nationalgalerie, 1982.
1983
Andy Warhol in the 1980's, Ridgefield, The Aldrich Museum of Contemporary Art, 1983.
1984
Collaborations : Jean-Michel Basquiat,

Francesco Clemente, Andy Warhol, Zurich, galerie Bruno Bischofberger, 1984.

1986

Andy Warhol Photographs, New York, Robert Miller Gallery, 1986.

1987

Warhol. Il cenacolo, Milan, Mondadori, 1987.

Warhol Shadows, Houston, Menil Foundation, 1987.

Warhol-Beuys-Polke, Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 1987.

Remembering Andy : Warhol's Recent Works, Tokyo, galerie Watari, 1987.

Lenin by Warhol, Munich, galerie Bernd Klüser, 1987.

Andy Warhol. Arbeiten 1962-1986, Salzbourg, galerie Thaddaeus Ropac, 1987.

Andy Warhol : A Memorial, Bridgehampton, Dia Art Foundation, 1987.

Andy Warhol. Ein Buch zur Aussiellung 1978 im Kunsthaus, Zurich, Zurich, Kunsthaus. 1987.

1988

Andy Warhol in Venice, Milan, Mazzotta, 1988.

The Films of Andy Warhol : An Introduction, New York, Whitney Museum of American Art, 1988.

Andy Warhol : Death and Disasters, Houston, Menil Collection et Houston Fine Arts Press, 1988.

Andy Warhol Cars. Die lefzen Bilder, Tubingen, Kunsthalle, 1988.

The Films of Andy Warhol : An Introduction, New York, Whitney Museum of American Art, 1988.

1989

Success Is a Job New York : The Early Art and Business of Andy Warhol, New York, Grey Art Gallery and New York University, 1989.

Andy Warhol. A Retrospective, New York, The Museum of Modern Art, 1989.

1990

Andy Warhol : rétrospective, Paris, musée national d'Art moderne, Éditions du Centre Pompidou, 1990.

Andy Warhol. Cinéma, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou et éditions Carré, 1990.

1992

Andy Warhol : Heaven and Hell Are Just One Breath Away ! Late Paintings and Related Works, 1984-1986, New York, Gagosian Gallery and Rizzoli International Publications, 1992.

Andy Warhol. Social Disease Photographs 1976-1979, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Tübingen, 1992.

1993

Andy Warhol Portraits of the Seventies and Eighties, Londres, Anthony d'Offay et Thames and Hudson, 1993.

Andy Warhol. Paintings 1960-1986, Ostfildern, Kunstmuseum Lucerne, 1995.

Andy Warhol : Abstrakt, Bâle, Kunsthalle and Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vienne, en association avec Prestel, Munich, 1993.

1995

Andy Warhol Camouflage, New York, Gagosian Gallery, 1995.

Andy Warhol Knives – Paintings, Polaroids and Drawings, Cologne, galerie Jablonka, 1995.

Andy Warhol : The Last Supper, Munich, Stuttgart, Staatsgalerie Moderner Kunst, 1995.

Andy Warhol. Drawings 1942-1987, Munich, The Andy Warhol Museum Pittsburgh, 1995.

1996

Collaborations : Warhol, Basquiat, Clemente, Ostfildern, Museum Fridericianum Kassel, 1996.

Andy Warhol : Rorschach Paintings, New York, Gagosian Gallery, 1996.

Andy Warhol : Series and Singles, New York, Gagosian Gallery, 1996.

1997

The Warhol Look, New York, Marseille, Bulfinch Press, 1997.

1998

Wounds – Between Democracy and Redemption in Contemporary Art, Stockholm, Moderna Museet, 1998.

Andy Warhol – Drawings 1942-1987, Bâle, Kunstmuseum, 1998. Traduction française : Andy Warhol : dessins 1942-1987, Paris, Éditions de la Martinière, 1999. Réédition 2003.

1999

Andy Warhol, A Factory, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1999.

Andy Warhol Photography, Hambourg, Éditions Stemmle, 1999.

Diamond Dust Shoes, New York, Gagosian Gallery, 1999.

Philip's Skull, New York, Gagosian Gallery, 1999.

Andy Warhol : Crosses, Cologne, Erzbischofliches Diozesanmuseum, 1999.

About Face : Andy Warhol Portraits, Cambridge, The Wadsworth Atheneum/The Andy Warhol Museum, 1999.

Andy Warhol : Hammer and Sickle, Zurich, Thomas Ammann Fine Art AG, 1999.

About Face : Andy Warhol Portraits, Hartford, The Wadsworth Atheneum/The Andy Warhol Museum, MIT Press, 1999.

Nadar/Warhol : Paris New York. Photography and Fame, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 1999.

2000

Andy Warhol Polaroids : Celebrities and Self-Portraits, Cologne, galerie Jablonka/Cracovie, Starmach Gallery, 2000.

Warhol, Headshots, Drawings and Paintings, Cologne, galerie Jablonka, 2000.

Andy Warhol : Series and Singles, Bâle, Fondation Beyeler, 2000.

Andy Warhol : Social Observer, Philadelphie, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 2000.

2001

Les Années pop : 1956-1968, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2001.

Warhol, Polke, Richter : In the Power of Painting, Zurich, Daros Collection, 2001.

Andy Warhol. Fotografien 1976-1987, Hanovre, Kestner Gesellschaft/ Pittsburgh, The Andy Warhol Museum, 2001.

Andy Warhol. Retrospektive, Cologne, Neue Nationalgalerie Berlin, 2001.

2002

Possession Obsession : Andy Warhol and Collecting, Pittsburgh, The Andy Warhol Museum, 2002.

Andy Warhol Portrait Drawings, Cologne, galerie Jablonka, 2002.

2003

Andy Warhol's Times Capsules, Francfort, Dumont, 2003.

Andy Warhol, Andy Warhol Family Museum of Modern Art, *Medzilaborce*, Presov, 2003.

SuperWarhol, Monaco, Grimaldi Forum, Skira, 2003.

Andy Warhol. Cosmos : Drawings and Collages, Cologne, galerie Jablonka, 2003.

Andy Warhol. Drawings & Related Work 1951-1986, New York, Gagosian Gallery, 2003.

2004

Andy Warhol Self-Portraits, St Gall, Kunstmuseum/Hanovre, Sprengel Museum/Édimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art, Hatje Cants Publishers, 2004.

Andy Warhol : The Late Work, Düsseldorf, Museum Kunst Palace, Prestel Verlag, 2004.

The Andy Warhol Show, Milan, Skira, 2004.

2005

Dia's Andy : Through the Lens of Patronage, New York, Dia Art Foundation, 2005.

2006

Andy Warhol Pentiti e peccare non più !, Rome, 2006.

Andy Warhol A Trip Around the World 1956 Asia Drawings, Munich, galerie Sabine Kunst, 2006.

Andy Warhol, Cast a Cold Eye : The Late Work of Andy Warhol, New York, Gagosian Gallery, 2006.

Warhol's World, Londres, Hauser & Wirth, 2006.

2007

Andy Warhol : A Celebration of Life and Death, Édimbourg, National Galleries of Scotland, 2007.

Andy Warhol, Queensland, Queensland Art Gallery, 2007.

2008

Warhol Jews : Ten Portraits Reconsidered, New York, Jewish Museum, 2008.

Warhol Live, Montréal, musée des Beaux-Arts, 2008.

5. Ouvrages de synthèse

ALLOWAY (Lawrence), *Six Painters and the Object*, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1963.

ALLOWAY (Lawrence), The *Photographic Image*, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1966.

ALLOWAY (Lawrence), *American Pop Art*, New York, Collier Books/Whitney Museum of American Art, 1974.

AMAYA (Mario), *Pop as Art : A Survey of the New Super-Realism*, Londres,

Studio Vista, 1965.
Réédition 1966 : *Pop Art... and After*, New York, Viking.
BATTCOCK (Gregory), *The New Art*, New York, Dutton, 1966.
BOATTO (Alberto), *Pop Art in USA*, Milan, Lerici, 1967.
Réédition Milan, Editori Laterza, 1983.
BOCKRIS (Victor), *MALANGA (Gerard), Up-Tight : The Velvet Underground Story*, New York, Quill, 1983.
CALAS (Nicolas), CALAS (Elena), *Icons and Images of the Sixties*, New York, Dutton, 1971.
CODOGNATO (Attilio) [dir.], *Pop Art. Evoluzione di una generazione*, Milan, Electa, 1980.
CAMPTON (Michael), *Pop Art*, Londres, Hamlyn, 1970.
COLLECTIF, *Le Pop Art anglais et le pop art américain*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1980. Rééditions 1987 et 1990,
COPLANS (John), *Pop Art USA*, Oakland, Oakland Art Museum, 1963.
COPLANS (John,) *Serial Imagery*, Pasadena, Pasadena Art Museum, 1968.
FELDMAN (Melissa), *Face-Off : The Portrait in Recent Art*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1994.
FINCH (Christopher), *Pop Art : Object and Image*, Londres, Studio Vista, New York, Dutton, 1968.
FOSTER (Hal), *Le Retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.
GELDZHALER (Henry), *New York Painting and Sculpture. 1940-1970*, New York, Dutton/The Metropolitan Museum of Art, 1969.
GELDZHALER (Henry), *Pop Art, 1955-1970*, Sydney, International Cultural Corporation of Australia Ltd., 1985.
HASKELL (Barbara), *Blam ! : The Explosion of Pop, Minimalism and Performance, 1958-1964*, New York, Whitney Museum of American Art, W. W. Norton, 1984.
LIPMAN (Jean), MARSHALL (Richard), *Art About Art*, New York, Dutton/Whitney Museum of American Art, 1978.
LIPPARD (Lucy R.), *Pop Art*, New York, Praeger, Londres, Thames and Hudson, 1966.
Deuxième édition 1967, troisième édition 1970, réédition 1974. Traduction française : *Le Pop Art*, Paris, Fernand Hazan, 1969.
ROSE (Barbara), *American Painting : The Twentieth Century*, Genève, Skira, 1969. Traduction française : *La Peinture américaine, le XX^e siècle*, Genève, Skira, 1969.
RUBLOWSKY (John), *Pop Art*, New York, Basic Books, 1965.
RUSSELL (John), GABLIK (Suzi), *Pop Art Redefined*, New York, Praeger, 1969.
SANDIER (Irving), *American Art of the 1960s*, New York, Harper & Row, 1988.
SANDIER (Irving), *The New York School : The Painters and Sculptors of the Fifties*, New York, Harper & Row, 1978. Traduction française : *Le Triomphe de l'art américain*, 3 vol., Paris, Éditions Carré, 1990-1991.
SOLOMON (Alan R.), *New York : The Second Breakthrough*, 1959-1964, Irvine, University of California, 1969.
SOLOMON (Alan R.), *Painting in New York : 1944 to 1969*, Pasadena, Pasadena Art Museum, 1969.
THORPE (Lynn Teresa), *Andy Warhol : Critical Evaluation of his Images and Books*, New York, Cornell University, 1981.
TYLER (Parker), *Underground Film : A Critical History*, New York, Grove Press, 1969.
WILSON (Simon), *Pop*, Londres, Thames and Hudson, 1974.

6. Revues et articles

Entretiens
CARR (Mary Frances), KENNELLY (Judy), SAWICKI (Dolores), « Notes from the underground », *The Exemplar*, 6 juin 1966.
COHEN (Scott), « Andy Warhol talks about sex, art, fame and money », *Forum*, janvier 1981.
DERRINGER (Liz), « A conversation with AW », *Hamptons Newspaper/Magazine*, 2 septembre 1982.
ERVIN (Wilma), « On the edge : The East Village », New York, *Times Books*, 1985.
FAIRBROTHER (Trevor J.), « Warhol Meets Sargent at Whitney », *Arts Magazine*, n° 61, février 1987.
GLASER (Bruce), « Oldenburg, Lichtenstein, Warhol : A Discussion », *Artforum*, n° 4, février 1966, p. 20-24.
GOLDBERGER (Clem), ROMER (Joanna), LAVASSEUR (Jan), « We talk to Warhol », *Mademoiselle*, n° 65, août 1967.
HEISLER (David), « Two film makers, widely varying... », *Today's Cinema*, Londres, 5 mars 1971.
HODENFLED (Jan), « Machine Man », *Vogue*, Londres, novembre 1979.
JONES (Alan), « From silkscreen to TV », New York, *NY Talk*, septembre 1985.
KENT (Laetitia), « Andy Warhol : "I thought everybody was kidding" », *Village Voice*, vol. 13, n° 48, 12 septembre 1968.
KLEPERMAN (Joel), PILE (Susan), « Everything happens, a discussion at AW's Factory », *King Crown Essays*, vol. 15, n° 1, 1967.
KRUEGER (Terry), « Oh Really ? », *Time Out*, Londres, n° 59, 7-14 mars 1971.
LOEVY (Diana), VESSER (Veronica), « From Campbell's soup to cable », *Home Video*, novembre 1981.
LYON (Ninette), « Robert Indiana, Andy Warhol : A Second Fame – Good Food », *Vogue*, n° 145, 1^er mars 1965, p. 184-186.
MANCUSO (Tom), « To Err is human... to be Andy Divine », *Fusion Magazine*, 6 mars 1970.
MORERA (Daniela), « Andy Warhol », *Blueboy*, juillet 1978.
MORERA (Daniela), « Andy Warhol », *Vogue Italia*, n° 356, mars 1980.
OGAR (Richard), « Warhol mind warp », *Berkeley Barb*, 1^er-7 septembre 1967.
POMEROY (Ralph), « An interview with Andy Warhol, June 1970 », *Afterimage 2*, automne 1970, p. 34-39.
POWELL (Fiona), « Interview with AW », *The Face*, 1985.
ROSENBLATT (Leon), « Andy Warhol », *Tropic, Miami Herald*, 7 septembre 1980.
SMITH (Russell), « Andy Warhol's interview », *The Dallas Morning News*, 1er décembre 1985.
SPENCER (R.), « *BlockPrint* interviews Andy Warhol », *BlockPrint*, Rhode Island, vol. 16, n° 2, 10 avril 1967.
SPODAREK (Diane), « An interview with Andy Warhol, Bridgid Polk », *Detroit Artists Monthly*, mars 1978.
TUCHMAN (Phyllis), « Pop ! : interviews with George Segal, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist and Robert Indiana », *Artnews*, n° 73, mai 1974, p. 24-29.
WEINRAUB (Bernard), « Andy Warhol's mother », *Esquire*, n° 66, novembre 1966, p. 99, 101, 158.
WINDMÜLLER (Eva), « A conversation with Andy Warhol », *Stern*, octobre 1981.
WOLF (Reinhart), « New York in photographs », New York, *Vendome Press*, 1981.
YOUNGBLOOD (Gene), « Superstars make super western », *Free Press*, 1968.

Articles
ALLOWAY (Lawrence), « Andy Warhol, 1928-87 : a collage of appreciations from the artist's colleagues, critics and friends », *Art in America*, n° 75, mai 1987.
BATTCOCK (Gregory), « Andy Warhol : new predictions for art », *Arts Magazine*, n° 48, mai 1974, p. 34-37.
BATTCOCK (Gregory), « An art your mother could understand », *Art and Artists*, n° 5, février 1971, p. 12-13.
BAUDRILLARD (Jean), « La réalité dépasse l'hyperréalisme », *Revue d'esthétique*, Collection 10-18, 1976.
BERGIN (Paul), « Andy Warhol : the artist as machine », *Art Journal*, n° 26, été 1967, p. 359-363.
BETSCH (Carolyn), « Catalogue raisonné of Warhol's gestures », *Art in America*, n° 59,

mai-juin 1971, p. 47.
BOURDON (David), « Andy Warhol and the Society Icon », *Art in America*, n° 63, janvier-février 1975, p. 42-45.
BOURDON (David), « Warhol as filmmaker », *Art in America*, n° 59, mai-juin 1971, p. 48-53.
CHANAN (Michael), « Pasolini and Warhol : the calculating and the nonchalant », *Art International*, n° 14, 20 avril 1970, p. 25-27.
CIPNIC (Dennis J.), « Andy Warhol iconographer », *Sight and Sound*, été 1972, p. 158-161.
COLLECTIF, *Parkett 12 : collaboration Andy Warhol*, New York, Parkett, 1987, p. 32-103.
COLLECTIF, « Warholiana », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 34, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.
COLLECTIF, « Guide maniaque du Velvet Underground et de la Factory d'Andy Warhol », *Les Inrockuptibles*, n° 26, suppl. juillet-août 2000.
COLLINS (Bradford R.), « The metaphysical nosejob : the remaking of Warhola, 1960-1968 », *Arts Magazine*, n° 62, février 1988, p. 47-55.
COPLANS (John), « Early Warhol : the systematic evolution of the impersonal style », *Artforum 8*, mars 1970, p. 52-59.
COPLANS (John), « Andy Warhol and Elvis Presley : social and cultural predictions of Warhol's serial images », *Studio International*, vol. 181, février 1971, p. 49-56.
CROW (Thomas), « Saturday disasters : trace and reference in early Warhol », *Art in America*, n° 75, mai 1987, p. 128-136.
DANTO (Arthur), « Who was Andy Warhol ? », *Artnews*, n° 86, mai 1987, p. 128-132.
DEITCH (Jeffrey), « The Warhol product », *Art in America*, n° 68, mai 1980, p. 9, 11 et 13.
DUVE de (Thierry), « Andy Warhol », *Chroniques de l'art vivant*, décembre 1974.
FINCH (Christopher), « Warhol stroke Poussin », *Art and Artists*, Londres, février 1967, p. 8-11.
GARDNER (Paul), « What's happened to Andy Warhol ? », *Artnews*, n° 79, novembre 1980, p. 72-77.
GEELHAAR (Christian), « Zeit im Schaffen von Andy Warhol », *Pantheon*, n° 32, octobre-décembre 1974, p. 390-398.
GELDZAHLER (Henry), « Andy Warhol », *Art International*, n° 8, 25 avril 1964, p. 34-35.
GIDAL (Peter), « Problems relating to Andy Warhol's still life 1976 », *Artforum*, n° 16, mai 1978, p. 38-40.
GLASER (Bruce), « Oldenburg, Lichtenstein, Warhol : a discussion », *Artforum*, n° 4, février 1966, p. 20-24.
HANCOCK (Marianne), « Soup's on », *Arts Magazine*, n° 39, mai-juin 1965, p. 16-18.
HEARTNEY (Eleanor), « Andy's icons », *Art in America*, juin 1999, p. 35-36.
HILBERRY (Susanne F.), « Two Andy Warhol self-portraits », *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol. 50, n° 4, 1971, p. 63-69.
HOBERMAN (J.), « Andy Warhol : Top Gun and Brancusi », *Artforum*, n° 25, décembre 1986, p. 70-77.
HUGUES (Robert), « Mirror, mirror on the wall », *Time*, 3 décembre 1979.
JOHNSON (Ellen H.), « The image duplicators : Lichtenstein, Rauschenberg, and Warhol », *Canadian Art*, n° 23, janvier 1966, p. 12-19.
JOSEPHSON (Mary), « Warhol : the medium as cultural artifact », *Art in America*, n° 59, mai-juin 1971, p. 40-46.
KALGAN (Andrew) « *Most Wanted Men* : Andy Warhol and the anti-culture of punk », *Arts Magazine*, n° 53, septembre 1978, p. 119-121.
KOZLOFF (Max), « Andy Warhol and Ad Reinhardt : the great accepter and the great demurrer », *Studio International*, vol. 181, mars 1971, p. 113-117.
KROLL (Jack), « The most famous artist », *Newsweek*, 9 mars 1987.
KUSPIT (Donald), « Andy's feelings », *Artscribe International*, n° 64, été 1987, p. 32-35.
LAIB (Janet), « Immortality at a price », *Cue Magazine*, n° 10, 1978, p. 34.
LEFF (Leonard), « Warhol's pork », *Art in America*, n° 60, janvier 1972, p. 112-113.
LEIDER (Philip), « Saint Andy : some notes on an artist who, for a large section of a younger generation, can do no wrong », *Artforum*, n° 3, février 1965, p. 26-28.
LURIE (David), « Andy Warhol : disaster paintings », *Arts Magazine*, n° 60, été 1986, p. 117-118.
MASHECK (Joseph), « Warhol as illustrator : early manipulations of the mundane », *Art in America*, n° 59, mai-juin 1971, p. 54-59.
MILLET (Catherine), « Andy Warhol's phantoms », *Art Press*, n° 40, septembre 1980, p. 6-9.
MORRISSEY (Paul) et HILL (Derek), « Andy Warhol as filmmaker : a discussion », *Studio International*, vol. 181, février 1971.
PINCUS-WITTEN (Robert), « Pre-entry : margins of error ; saint Andy's devotions », *Arts Magazine*, n° 63, été 1989, p. 56.
RATCLIFF (Carter), « Andy Warhol : inflation artist », *Artforum*, n° 23, mars 1985, p. 68-75.
RATCLIFF (Carter), « Starlust : Andy's photos », *Art in America*, n° 68, mai 1980, p. 120-122.
RESTANY (Pierre), « Andy Warhol : a mauve-tinged platinum wig », *Cimaise*, n° 34, juin-août 1987, p. 69-72.
RESTANY (Pierre), « Andy Warhol », *Galeries Magazine*, n° 18, 1987.
RICHARDSON (John), « The secret Warhol », *Vanity Fair*, n° 50, mai 1987.
ROSE (Barbara), « In Andy Warhol's aluminium foil, we all have been reflected », *New York*, 31 mai 1971, p. 54.
ROSE (Barbara), « Pop Art at the Guggenheim », *Art International*, vol. 7, n° 5, 25 mai 1963, p. 20-22.
SCHJELDAHL Peter, « Warhol and class content », *Art in America*, n° 68, mai 1980, p. 112-119.
SELZ (Peter) [dir], « A symposium on PopArt », supplément, *Arts Magazine*, avril 1963.
STEINER (Reinhard A.), « Die Frage nach der Person. Zum Realitatscharakter von Andy Warhols Bildern », *Pantheon*, n° 42, avril-juin 1984, p. 151-157.
STOULLIG (Claire) [dir.], « Spécial Andy Warhol », *Artstudio*, n° 8, printemps 1988.
STUCKEY (Charles F.), « Andy Warhol's painted faces ». *Art in America*, n° 68, mai 1980, p. 102-111.
TAYLOR (Denis) [dir.], « Special section on Andy Warhol », *Religion and the Arts*, vol. 1, n° 1, 1997.
UPDIKE (John), « Fast art : the sweat less creations of Andy Warhol », *The New Republic*, vol. 200, n° 13, 27 mars 1989.
WARHOL (Andy), « A Warhol portrait gallery », *The Paris Review*, n° 94, hiver 1984, p. 100-112.
WILSON (William), « Prince of boredom : the repetitions and passivities of Andy Warhol », *Art and Artists*, n° 2, mars 1968, p. 12-15.

Signets

http://www.warhol.org/
Site du Andy Warhol Museum, Pittsburgh.
http://www.warholfoundation.org/
Site de la Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, New York.
http://www.warholstars.org/
Site de ressources sur Andy Warhol, sa vie et son œuvre.

Index

Le grand monde d'Andy Warhol

A

Acampora, Bruno, p. 209
Agnelli, Giovanni, p. 34, 130, 290
Agnelli, Marella (née Caracciolo di Castagneto), p. 130, 131, 290
Allen, Woody, p. 274
Amelio, Lucio, p. 146, 200, 251
Ammann, Thomas, p. 199
Angel, Callie, p. 47
Anselmino, Luciano, p. 116, 204
Armani, Giorgio, p. 185, 248, 249
Ashberry, John, p. 108

B

Baby Jane, cf. Holzer, Jane
Bacall, Lauren, p. 245
Bacon, Francis, p. 26, 55
Bailey, David, p. 134
Barbier-Mueller, Jean-Paul, p. 228, 229
Bardot, Brigitte, p. 142, 143, 161, 168, 169, 290
Barnes, Albert, p. 40
Barr, Alfred, p. 43
Barron, Florence, p. 23, 72
Basquiat, Jean-Michel, p. 179, 181, 182, 184, 187, 190, 193, 209, 231, 286
Baziotes, William, p. 42
Beatty, Warren, p. 165, 166
Bergé, Pierre, p. 235
Bernhardt, Sarah, p. 269, 275, 277
Beuys, Joseph, p. 72, 146, 193, 201, 208, 210
Bilotti, Carlo, p. 285
Bilotti, Lisa, p. 285
Bilotti, Tina (née Margaret Embury Schultz), p. 285
Bischofberger, Bruno, p. 31, 112, 131, 136, 143, 182, 184, 196, 199, 209, 230, 284, 290
Bischofberger, Christina (Yoyo), p. 196, 290
Bischofberger, Nina, p. 196, 290
Blake, Peter, p. 71
Blum, Irving, p. 34, 49, 107, 166, 180, 194
Bockris, Viktor, p. 261
Bonito-Oliva, Achille, p. 209
Bookwalter, DeVerne, p. 108
Boone, Mary, p. 181, 182
Bourdon, David, p. 24, 32, 33, 43, 44, 48, 49, 112, 150, 259, 291
Bowie, David, p. 54, 159
Brandeis, Louis, p. 271, 277, 278
Brando, Marlon, p. 165
Brandt, Willy, p. 262
Brecht, Bertold, p. 39, 44
Bresson, Robert, p. 49
Buber, Martin, p. 269, 275, 278
Buchanan, Ann, p. 49, 50
Burda, Aenne (née Anna Magdalena Lemminger), p. 288
Burda, Franz, Jr, p. 289
Burda, Franz, Sr, p. 288
Burda, Frieder, p. 289
Burda, Hubert, p. 289

C

Cage, John, p. 42, 284
Capote, Truman, p. 56, 153, 188
Caroline, princesse de Monaco, p. 254
Carter, Jimmy, p. 119, 173, 257
Castelli, Leo, p. 43, 50, 76, 93, 181, 195, 198, 206, 207, 310
Cerruti, Nino, p. 249
Cézanne, Paul, p. 43
Chamberlain, John, p. 82, 291
Chaplin, Charles, p. 274, 278
Charles, prince de Galles, p. 33, 256
Cheverney, Thierry, p. 186
Chia, Sandro, p. 209
Chow, Michael, p. 209
Clemente, Francesco, p. 181, 184, 209
Cohen, Mickey, p. 163
Colacello, Bob, p. 63, 65, 199, 242, 259
Condo, George, p. 186
Cossey, Linda, p. 148
Cowles, Gardner, p. 220, 221
Crone, Rainer, p. 27
Cucchi, Enzo, p. 209
Cunningham, Merce, p. 98, 310
Cutrone, Ronnie, p. 34, 58, 64, 304, 305

D

Dali, Salvador, p. 30, 43, 44
Dallessandro, Joe, p. 165
D'Angelo, Gianna, p. 104, 106
Davis, Sammy, Jr, p. 274
De Antonio, Emile, p. 27, 41, 44, 150
De Kooning, Willem, p. 24, 41, 42, 93, 96
De Menil, Dominique (née Schlumberger), p. 98, 140, 170
De Menil, John, p. 258
De Menil, Philippe, p. 208
Dessès, Jean, p. 239
Diana, princesse de Galles

(née Diana Spencer), p. 33, 256
Dillenberger, Jane Dagett, p. 307
Dine, Jim, p. 96, 128, 291
D'Offay, Anthony, p. 72, 148
Donahue, Troy, p. 23, 28, 161, 165, 166
Dubose Juan, p. 34, 187, 190, 191
Dubuffet Jean, p. 182
Duchamp, Marcel, p. 30, 32, 42, 43, 44, 53, 87, 93, 119
Dunbar, Jack, p. 85
Dylan, Bob, p. 274, 284

E

Eastwood, Clint, p. 170, 171
Eisenhower, Dwight David, p. 219
Einstein, Albert, p. 112, 276, 278
Esposito, Ernesto, p. 251
Fagan, Philip, p. 31, 47, 105, 109
Feldman, Ronald, p. 273, 274
Fisher, Eddie, p. 76
Fleming, Patrick, p. 108
Fonda, Jane, p. 33, 161, 172, 173
Fonda, Peter, p. 166
Ford, Betty, p. 245
Ford, Gerald, p. 219, 257, 258
Fortson, Kay Carter, p. 33, 140, 141, 157

F

Frankenthaler, Helen, p. 212
Freeman, Tina, p. 145, 157
Fremont, Vincent, p. 258
Freud, Sigmund, p. 269, 278
Friedrich, Heiner, p. 208
Fürstenberg, Diane von, p. 155, 170, 236, 240, 241

G

Galatin, Albert Eugene, p. 40, 43
Galeotti, Sergio, p. 249
Garland, Judy (née Frances Ethel Gumm), p. 174
Gaultney, Edmund, p. 145, 148
Geldzahler, Henry, p. 24, 31, 41, 87, 98, 170, 195, 203, 212, 259
Gershwin, George, p. 276, 278
Giorno, John, p. 49, 104, 108
Glimcher, Arne, p. 291
Glimcher, Eva, p. 291
Gorky, Arshile, p. 96
Gottlieb, Adolph, p. 42
Grant, Beverly, p. 30
Green, Judith, p. 30, 104
Greenberg, Clement, p. 24, 40, 41, 43
Grosz, George, p. 71
Guest, Cornelia, p. 185, 188
Guggenheim, Peggy, p. 41
Guggenheim, Solomon R., p. 40

H

Hackett, Pat, p. 33
Halston, Roy, p. 133, 188, 233, 240, 244, 245
Hamilton, Juan, p. 208
Harari, Alexander, p. 273
Haring, Keith, p. 34, 181, 182, 187, 190, 191, 286
Harry, Debbie, p. 33, 34, 57, 58, 59, 60, 153, 159
Hearn Pat, p. 185, 186, 187
Heizer, Michael, p. 209
Hellman, Jo, p. 194
Helmut, p. 108
Herrera, Carolina, p. 33, 246
Hesse, Eva, p. 187
Hesse, Hermann, p. 131
Hitchcock, Alfred, p. 54, 161, 162, 254
Hochman, Sandra, p. 104, 106
Hockney, David, p. 193, 195, 202, 203, 212
Holzer, Jane (née Brokenfield, Baby Jane), p. 30, 107, 108, 134, 135, 157 Hopper, Dennis, p. 108, 166, 167
Hopps, Walter, p. 194
Hornick, Lita, p. 104
Hoyveda, Fereydoun, ambassadeur d'Iran, p. 258, 259, 261
Hughes, Frederick W., p. 63, 65, 98, 140, 145, 173, 199, 204, 235, 240
Hugo, Victor, p. 244
Hulten, Pontus, p. 298
Hunter, Tab, p. 28, 165

I

Iolas, Alexander, p. 34, 126, 127, 195, 306

J

Jagger, Bianca, p. 157, 245, 246
Jagger, Mick, p. 33, 138, 145, 153, 157, 159, 188, 246
Janis, Sidney, p. 42, 96, 219
Jansen, Barbara, p. 109
Johns, Jasper, p. 128, 180, 198, 213, 310
Johnson, Lyndon Baines, p. 119, 302
Johnson, Philip, p. 82, 98, 194, 213, 215
Judd, Donald, p. 94

K

Kafka, Franz, p. 278, 279
Kantor, Morris, p. 71
Karp, Ivan, p. 57, 198, 207
Katz, Alex, p. 291
Keaton, Diane, p. 170, 171
Kellerman, Sally, p. 208
Kelly, Ellsworth, p. 82, 212
Kelly, Grace, p. 245, 254
Kennedy, Jacqueline, p. 24, 80, 99, 138, 174, 239, 245, 246, 297, 302
Kennedy, John Fitzgerald, p. 80, 87
Kennedy, Robert, p. 173
Kerouac, Jack, p. 25, 56
Kessler, Leonard, p. 71
Kimbell, Kay, p. 140
Kirk, Malcolm, p. 93
Klauber, George, p. 93
Klein, Calvin, p. 240
Klüser, Bernd, p. 146, 264
Klüser, Verena, p. 146
Klüver, Billy, p. 310
Kluver, Olga, p. 109
Koether, Jutta, p. 186
Kosuth, Joseph, p. 206
Kramer, Hilton, p. 24, 25, 270
Kraushar, Leon, p. 80
Krull, M., p. 226
Krull, Mme, p. 226

L

Laroche, Guy, p. 239
Lebel, Robert, p. 42
Lebensztejn, Jean-Claude, p. 49
LeFrak, Ethel, p. 33, 225
LeFrak, Samuel, p. 33, 225
Lénine (Vladimir Illitch Oulianov, dit), p. 44, 146, 264
Lennon, John, p. 65, 284
Lennon, Sean, p. 284
Lerner, Karen, p. 125
Léonard de Vinci (Leonardo da Vinci), p. 87, 127, 297, 306, 307
Levy, Jullian, p. 43
Lichtenstein, Roy, p. 34, 42, 71, 128, 157, 193, 198, 207, 212
Linich, Billy (Billy Name), p. 31, 108
Lippard, Lucy R., p. 35, 43
Loewe, Frederick, p. 125
Lowe, Jacques, p. 80
Lucie-Smith, Edward, p. 32, 50, 136
Luna, Donyale, p. 108

M

Mailer, Norman, p. 54, 257
Makos, Christopher, p. 119, 254
Malanga, Gerard, p. 48
Man Ray (Emanuel Radnitszky, dit), p. 117, 119, 193, 204, 205, 234
Mao Tse-Tung, p. 31, 43, 112, 114, 203, 264
Mapplethorpe, Robert, p. 187
Marcuse, Herbert, p. 39
Martin, Maria, p. 43
Marx Brothers, p. 269, 278, 279
Marx, Karl, p. 264, 274, 278
Mayer, Hans, p. 136, 146, 210, 226
Mayer, Stephanie, p. 146, 147
McGovern, George, p. 119, 173, 257
Mead, Taylor, p. 30, 104, 166
Means, Russel, p. 34, 266
Meir, Golda, p. 272, 274, 277
Mekas, Jonas, p. 49, 138
Mendieta, Ana, p. 187
Menken, Marie, p. 108
Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti, dit), p. 179, 184
Minnelli, Liza, p. 33, 65, 245
Mitford, Jessica, p. 298
Mitterrand, François, p. 262
Modigliani, Amedeo, p. 274
Monroe, Marilyn (née Norma Jean Mortenson), p. 28, 29, 48, 60, 75, 77, 80, 112, 114, 161, 162, 165, 172, 174
Montez, Mario, p. 30, 116, 162
Morghen, Raphael, p. 307
Morrera, Daniella, p. 33, 185
Morris, Robert, p. 94
Morrissey, Paul, p. 165
Moses, Robert, p. 82, 131
Motherwell, Robert, p. 42, 96
Mulder, George C. P., p. 256
Muller, Frederic Bernhardt, p. 291
Murray, Bill, p. 170
Murray, Elizabeth, p. 291

N

Name, Billy, cf. Linich, Billy
Niarchos, Philip S., p. 230, 231
Niarchos, Stavros, p. 231
Nicholson, Ivy, p. 109
Nico, cf. Christa Päffgen
Nixon, Richard, p. 112, 119, 173, 257

O

O'Doherty, Brian, p. 42
O'Keeffe, Georgia, p. 148, 193, 208
Oldenburg, Claes, p. 41, 44, 94, 96, 128, 213
Olitski, Jules, p. 212
Olivio, Robert (Ondine), p. 24, 53, 55, 56, 107, 244
Onassis, Jacqueline, cf. Kennedy, Jacqueline
Ondine, cf. Olivio, Robert
Ono, Yoko, p. 284

P

Päffgen, Christa (Nico), p. 93, 109, 148, 162, 177, 310
Pahlavi, Ashraf, princesse d'Iran,

p. 258, 259, 261
Pahlavi, Farah Diba, impératrice d'Iran, p. 258, 259, 261
Pahlavi, Mohammad Reza Shah, shah d'Iran, p. p. 258, 261
Paley, Babe, p. 245
Panofski, Erwin, p. 49
Parrish, Maxfield, p. 43
Parton, Dolly, p. 33
Pasolini, Pier Paolo, p. 25, 117
Pearlstein, Philip, p. 26, 71
Perlman, Bernard, p. 71
Picasso, Pablo, p. 24, 287
Picasso, Paloma, p. 235
Piero della Francesca (Piero de Franceschi, dit), p. 33
Pistoletto, Michelangelo, p. 251
Pollock, Jackson, p. 24, 41, 96, 184
Poussin, Nicolas, p. 72
Powell, Watson, Jr, p. 23, 33, 84, 85, 124, 224
Powers, Kimiko (née Maeda), p. 34, 128, 129
Presley, Elvis, p. 162, 180, 284
Prieto, Monique, p. 186

R

Radziwill, Lee, p. 34, 138
Raphaël (Raffaello Santi), p. 294
Rauschenberg, Robert, p. 25, 41, 42, 44, 82, 94, 128, 195, 198, 213, 291, 310
Reed, Lou, p. 259
Reinhardt, Ad, p. 206
Renta, Oscar de la, p. 240
Restany, Pierre, p. 96
Richards, Keith, p. 65
Rivera, Diego, p. 188
Rivers, Larry, p. 71
Rochas, Helene, p. 195, 233, 242, 243
Rockefeller, Margaretta, p. 97
Rockefeller, Nelson, p. 97, 119, 219
Rockwell, Norman, p. 41, 43
Rosenberg, Ethel, p. 298
Rosenberg, Harold, p. 39, 41
Rosenberg, Julius, p. 298
Rosenblum, Robert, p. 25, 171, 224
Rosenquist, James, p. 128
Rothko, Mark, p. 42, 96, 98, 291
Rothschild, Éric de, p. 237
Rydell, Charles, p. 108
Rykiel, Sonia, p. 233, 250

S

Sachs, Gunther, p. 142, 143, 168, 290
Saint Laurent, Yves, p. 34, 170, 233, 235, 240
Saint-Simon, Claude Henri de, p. 40
Sander, August, p. 32
Scharf, Kenny, p. 181, 182, 190, 286, 287, 290
Scharf, Teresa, p. 286, 287, 290
Scharf, Zena, p. 286, 287, 290
Schnabel, Julian, p. 181
Schuyff, Peter, p. 186
Scull, Ethel (née Redner), p. 23, 30, 72, 84, 89, 94, 95, 105, 109, 140
Scull, Robert, p. 23, 94, 95
Sedgwick, Edie (Edith Minturn Sedgwick), p. 31, 58, 104, 107, 188
Segal, George, p. 94, 96
Shafrazi, Tony, p. 184, 190, 191, 286
Shore, Stephen, p. 53
Short Bobby, p. 30
Shriver, Jay, p. 58, 64
Slate, Lane, p. 93
Smith, Jack, p. 109, 116
Smith, Rupert, p. 234
Solanas, Valerie, p. 97
Solomon, Allan, p. 93
Solomon, Holly, p. 109
Sonnabend, Ileana, p. 82, 195, 298
Sontag, Susan, p. 30, 33, 54
Sprouse, Stephen, p. 187
Stallone, Sylvester, p. 33, 161, 176, 177, 188
Stein, Chris, p. 58, 159
Stein, Gertrude, p. 40, 206, 270, 272, 277, 278
Stella, Frank, p. 42, 198, 213
Stieglitz, Alfred, p. 208
Stockwell, Dean, p. 166
Stompanato, Johnny, p. 163
Streep, Meryl, p. 170, 171
Swenson, Gene, p. 44

T

Taffee, Philip, p. 186
Tavel, Ronald, p. 31
Taylor, Elizabeth Rosemond, p. 39, 76, 80, 150, 153, 161, 162, 165, 180, 245
Teshigahara, Sofu, p. 227
Thyssen, Denise (née Shorto), baronne, p. 132
Tinguely, Jean, p. 310
Tocqueville, Alexis de, p. 39
Todd, Michael, p. 76
Toynbee, Arnold, p. 39
Trotski, Leon, p. 40, 41
Turner, Lana, p. 163
Tuttle, Richard, p. 291
Twombly, Cy, p. 182

V

Valentino (Valentino Garavani, dit), p. 236, 239, 240
Van Gogh, Vincent, p. 43
Varda, Agnès, p. 153
Vardinoyannis, Mme, p. 144
Versace, Gianni, p. 185
Villella, Edward, p. 106
Vreeland, Diana, p. 246

W

Waldner, Sylvie de (née Silvia Amelia Mello Franco Chagas), p. 34, 136
Walser, Martin, p. 226
Warhola, Julia (née Zavacky) (mère), p. 282
Warhola, Ondrej (Andrew/Andrej) (père), p. 282
Weinraub, Bernard, p. 282
Wesselmann, Tom, p. 96, 128
Waymouth, Nicky Lane, p. 139, 199
White, David, p. 213
Whitney, David, p. 34, 213
Wolf, Eelco, p. 63Wolfe, Tom, p. 134
Wood, Natalie, p. 28, 161, 165, 166
Wood, Rom, p. 65
Woronov, Mary, p. 108
Wünsche, Herman, p. 262

Crédits Photographiques :

Baden Baden //
© Museum Frieder Burda : p. 288, p. 289
Bâle //
© Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler : p. 293
Bruxelles //
© Galerie Vedovi : p. 244
Cologne //
© Galerie Jablonka : p. 130, p. 131, p. 246 / Courtesy of Galerie Jablonka : p. 97 / Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Cologne ; ADAGP, Paris 2009 : p. 31
Düsseldorf //
Courtesy Galerie Hans Mayer : p. 147
Florence //
© The Museum of Modern Art, New York / Scala : p. 28, p. 96
Greenwich (CT) //
Courtesy the Stephanie and Peter Brant Foundation : p. 71, p. 119
Humlebaek //
© Louisiana Museum of Modern Art : p. 165
Krefeld //
Kaiser Wilhelm Museum : p. 82, p. 83
Londres //
© The Major Gallery : p. 110 / © Tate Gallery, Photo Marcus Leith : p. 74
Monaco //
© Collection Caroline de Monaco. Photographie : Marcel Loli : p. 252, p. 255
Munich //
© Galerie Bernd Klüser : p. 146, p. 211, p. 265 / Collection Brandhorst : p. 36, p. 306
Naples //
© Collezione Anna Amelio : p. 200, p. 201 / Collection Esposito : p. 251
New York //
© The Andy Warhol Foundation, Inc. / Art Resource, NY : p. 148, p. 220, p. 221, p. 222, p. 223, p. 251, p. 262 / © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society, New York / Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York.) : p. 268, p. 273, p. 278, p. 279 / © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts – Courtesy Galerie Bischofberger, Zürich : p. 181, p. 197, p. 288, p. 290 / © 2006 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts – Courtesy of Paul Kasmin Gallery – Photo Credit: Kevin Ryan : p. 227 / © 2007 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts – Courtesy of Paul Kasmin Gallery : p. 101, p. 127 / © 2007 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts – Courtesy of Paul Kasmin Gallery – Photo Credit : Adam Reich : p. 188 / © 2007 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts – Courtesy of Paul Kasmin Gallery – Photo Credit : Kevin Ryan : p. 141 / © 2009 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts – Courtesy of Paul Kasmin Gallery : p. 144 / © Courtesy of Tony Shafrazi Gallery, : p. 258, p. 259, p. 289 / © Sonnabend Gallery : p. 129, p. 129, p. 195 / Collection Irving Blum, New York : p. 192 / Collection Jeffrey Deitch, New York : p. 122 / Collection José Mugrabi : p. 70, p. 79, p. 129, p. 132, p. 151, p. 160, p. 176, p. 190, p. 214, p. 215, p. 226, p. 232, p. 248, p. 303 / Collection particulière via Galerie Shafrazi : p. 156, p. 198 / The estate of Jean-Michel Basquiat", New York – Courtesy Galerie Enrico Navarra : p. 182 / Whitney Museum of American Art © Andy Warhol / Akg-images : p. 94, p. 95
Nyon //
© Bernd Bühner : p. 267
Paris //
© Akg – images : p. 29, p. 35, p. 38 / © Akg – images / Photo A. Platen : p. 64
© Collection Sonia Rykiel : p. 250 / © Collection Jathière : p. 115 / © Corbis : p. 27
© Fondation Louis Vuitton : p. 118 / © Fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent : p. 235, p. 236 / © Photo CNAC / MNAM, Dist. RMN / Philippe Migeat : p. 296 / Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne © ADAGP, 2009 : p. 44 / Collection privée, courtesy Galerie Daniel Templon, Paris : p. 198 / Dist. RMN / The Trustees of the British Museum : p. 50
Pittsburgh //
© 2009 The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA, a museum of Carnegie Institute : p. 20, p. 32, p. 34, p. 42, p. 48, p. 55, p. 59, p. 60, p. 61, p. 62, p. 70, p. 72, p. 73, p. 81, p. 84, p. 85, p. 86, p. 90, p. 91, p. 94, p. 99, p. 100, p. 102, p. 104, p. 105, p. 106, p. 112, p. 113, p. 114, p. 116, p. 117, p. 120, p. 121, p. 125, p. 126, p. 127, p. 128, p. 129, p. 130, p. 131, p. 133, p. 136, p. 138, p. 139, p. 140, p. 153, p. 154, p. 155, p. 157, p. 163, p. 166, p. 170, p. 171, p. 172, p. 173, p. 175, p. 176, p. 182, p. 183, p. 184, p. 185, p. 186, p. 187, p. 189, p. 206, p. 207, p. 208, p. 209, p. 210, p. 212, p. 213, p. 219, p. 220, p. 224, p. 225, P. 230, p. 231, p. 239, p. 242, p. 243, p. 246, p. 247, p. 250, p. 251, p. 254, p. 257, p. 258, p. 280, p. 282, p. 283, p. 284, p. 285, p. 287, p. 292, p. 293, p. 295, p. 300, p. 301, p. 304, p. 305, p. 311, p. 340, p. 341, p. 342, p. 343, p. 344, p. 345, p. 346, p. 347, p. 348, p. 349, p. 353, p. 354, p. 355, p. 356, p. 357, p. 358 / © 2009 The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA, a museum of Carnegie Institute © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society, New York/Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York.) : p. 274, p. 275, p. 276, p. 277 / © 2009 The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA, a museum of Carnegie Institute. All rights reserved. Film still courtesy of The Andy Warhol Museum : p. 46 / © 2009 The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA, a museum of Carnegie Institute. All rights reserved. Film still courtesy of The Andy Warhol Museum : p. 108
Potsdam //
© Courtesy : Galerie Crone / Private Collection : p. 263
Saint-Étienne //
© Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole : p. 88
Salzburg //
Galerie Thaddaeus Ropac : p. 157
Stockholm //
© Moderna Museet : p. 78
Tel Aviv //
Erez Daleyot Family collection, Israel : p. 256
Zurich //
Collection Bischofberger : p. 341, p. 342, p. 344, p. 348, p. 349 / Collection Jörg Lederle : p. 249 / Collection particulière : p. 199 / Courtesy of Galerie Andrea Caratsch : p. 115, p. 205
© André Morain : p. 114, p. 195
© Collection Francesco Clemente : p. 209
© Collection Paul Kasmin : p. 126, p. 261
© Collection Privée Europe : p. 25
© Pace Wildenstein, photo : G.R. Christmas : p. 291
© Private Collection : p. 140, p. 141, p. 158, p. 286
© Stephen Shore : p. 52
© Vincente de Mello : p. 136, p. 137
Aimery Langlois-Meurinne © Yves Tribes : p. 216
Collection Aby Rosen : p. 260
Collection Andy Warhola Family : p. 26, p. 30, p. 68,
Collection David Hockney : p. 202, p. 203
Collections privées : p. 77, p. 130, p. 133, p. 142, p. 143, p. 145, p. 157, p. 168, p. 260
Collection Stephan T. Edlis : p. 92
Courtesy of Paul Kasmin Gallery : p. 204
Diane Von Furstenberg Studio LP © Yves Tribes : p. 240, p. 241
Holzer Family Collection : p. 134, p. 135
Leihgabe des NRW-Bank-Gruppe : p. 178
Patrick et Mia Demarchelier : p. 115
Private Collection © The Bridgeman Art Library : p. 40

© Droits Réservés : p. 18, p. 22, p. 24, p. 29, p. 58, p. 294, p. 323, p. 326, p. 335, p. 353

Directeur des éditions
Pierre Vallaud

Chef du département livre
Catherine Marquet

Responsable d'édition
Nicolas Chirat

Conception graphique
Laboratoire Intégral Ruedi Baur

Responsable de fabrication
Isabelle Loric

Relecture
Sylvie Bellu

Iconographie
Consuelo Crulci

Photogravure
Arciel

Les textes ont été composés en Bureau Grotesque
Five Three, ITC Serif Gothic, CG Coronet et
Roxy Medium Italic

Aucune partie de ce livre ne peut être reproduite
ou transmise sous quelque forme que ce soit et
par aucun moyen électronique, mécanique ou autre,
sans l'autorisation écrite des ayants droits et de l'éditeur.

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en Italie,
sur les presses de l'imprimerie Graphicom à Vérone.

Dépôt légal : mars 2009

ISBN : 978-2-7118-5555-1

EC 10 5555
















9 782711 855551
ISBN : 978-2-7118-5555-1
Prix : 45 € / EC 10 5555